DIE LITERATUR

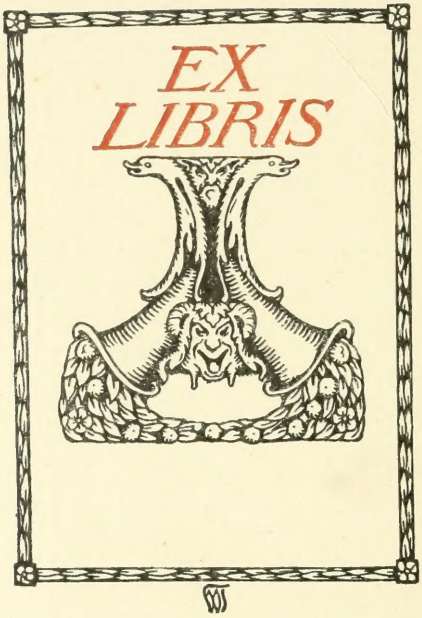
HERAUSGEGEBEN·VON

GEORG·BRANDES

SCHAUSPIELKUNST

D·MARQUARDT·J Co·BERLIN·

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00308529 7
PN
2021
K4

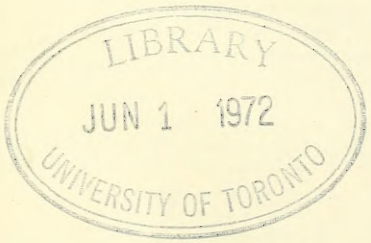

EX
LIBRIS

B
M
C

DIE LITERATUR

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER
EINZELDARSTELLUNGEN
HERAUSGEGEBEN VON
GEORG BRANDES

PN
2021
K4



NEUNTER BAND

DIE LITERATUR

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen

Herausgegeben von

GEORG BRANDES

Bisher erschienen:

Band I Unterhaltungen über literarische Gegenstände von Hugo von Hofmannsthal
Band II Aristoteles von Fritz Mauthner
Band III Die galante Zeit und ihr Ende (Piron, Abbé Galiani, Rétif de la Bretonne, Grimod de la Reynière, Choderlos de Laclos) von Franz Blei
Band IV Maxim Gorki von Hans Ostwald
Band V Die japanische Dichtung von Otto Hauser
Band VI Novalis von Franz Blei
Band VII Selma Lagerlöf von Oscar Levertin
Band VIII Die Kunst der Erzählung v. Jakob Wassermann
Band IX Schauspielkunst von Alfred Kerr
Band X Gottfried Keller von Otto Stoessl
Band XI Nordische Porträts aus vier Reichen (Bang, Hamsun, Obstfelder, Geijerstam, Aho) von Felix Poppenberg
Band XII Baudelaire von Arthur Holitscher
Band XIII Fünf Silhouetten in einem Rahmen (Bodmer, Wieland, Heinse, Sturz, Moritz) v. Franz Blei

Weitere Bände in Vorbereitung

Jeder Band in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, Faksimiles und Porträts, kartoniert .. .. Mk. 1.25
ganz in echt Pergament gebunden .. .. Mk. 2.50

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 57

DIE LITERATUR

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen

Herausgegeben von

GEORG BRANDES

Unsere Mitarbeiter:

Peter Altenberg · Hermann Bahr · Oskar Bie · Franz Blei
Helene Böhlau · Max Burckhard · Vincenz Chiavacci
M. G. Conrad · Max Dreyer · Friedrich Düsel · Marie
von Ebner-Eschenbach · Arthur Eloesser · Josef
Ettlinger · Anatole France · Ludwig Ganghofer · Gustav
af Geyerstam · Wolfgang Golther · Max Halbe · Heinrich
Hart · Otto Hauser · Ludwig Hevesi · Hugo von
Hofmannsthal · Arthur Holitscher · Felix Holländer
Arno Holz · Rudolf Kassner · Alfred Kerr · Ellen Key
Isolde Kurz · Oskar Levertin · Lynkeus · Fritz Mauthner
Max Messer · Hans von Müller · Georg Freih. von
Ompteda · Max Osborn · Hans Ostwald · Willy Pastor
Felix Poppenberg · Gabriele Reuter · Rainer Maria
Rilke · Hugo Salus · Felix Salten · Friedr. Spielhagen
Helene Stöcker · Otto Stoessl · Hermann Ubell · Jakob
Wassermann · Ernst von Wildenbruch

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 57

Die ersten fünfzig Exemplare dieses Bandes wurden auf mit der Hand geschöpftem Büttenpapier — die Illustrationen auf Kaiserlich Japan-Bütten — abgezogen. Die in einem aparten, kostbaren Ganzleder-Einband gebundenen Exemplare dieser Liebhaber-Ausgabe sind von 1 bis 50 einzeln mit der Hand numeriert. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt zehn Mark. Auch diese Liebhaber-Ausgabe der „Literatur" kann durch jede Buchhandlung bezogen werden

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten

ELEONORA DUSE

DIE LITERATUR

DIE LITERATUR

HERAUSGEGEBEN VON GEORG BRANDES

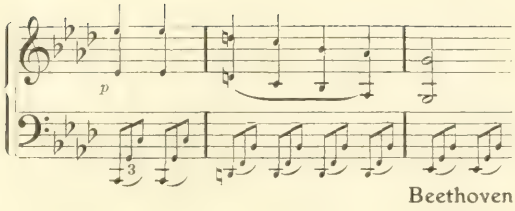
Schauspielkunst

von Alfred Kerr

Mit einer Heliogravüre
und achtzehn Vollbildern
in Tonätzung

BARD MARQUARDT & Co. BERLIN

DER VENEZIANERIN DUSE



IESE SCHRIFT ENTHÄLT keine Abhandlung über „das Wesen“ der Schauspielkunst. Sie gibt den Extrakt von Gestalten, welche dem Verfasser wesensvoll erscheinen. Sie rückt führende Völker in Vertretern nebeneinander. Wenige der Gezeichneten sind um der Abschreckung willen da.

Ausgemerzt bleiben Bretterheroen, die sich dem Ideal des Verwandlungskünstlers und „siegreichen Meisters“ nähern. Ich hefte den Ton auf eine letzte Durchseelung, wie sie leibhaften Ausdruck in der Duse findet. Diese Schrift sucht den leuchtenden Seelenschauspieler.

Eine Darstellung darstellender Kunst unterliegt sonderlichen Bedingungen: die erörterte Leistung ist nichts Feststehendes, ein Beweis kaum zu führen, es handelt sich um Eindrücke. Wer somit einem Leser diese Inhalte lebendig machen will, wird ihm Lichter setzen müssen; durch Eindruckslichter die Quintessenz der Gestalten spiegeln.

NEUE SCHAUSPIELKUNST

1.

ER VORLETZTE STIL IN Deutschland war der Stil des deutschen Theaters (unter Brahm). Formel für den letzten Stil: die Linie der Entwicklung geht zum Symbolistisch-Malerischen. Worin dieser letzte Stil über das Eintönige der Naturalistik vor ihm hinauskommt, das ist der Gestus. Farbige Tragik.

Oder: Schauspielkunst der Linien und Flecke. Impressionismus der Schauspielkunst.

Wer hat diesen Stil gemacht? Man könnte sprechen: Unser Leben seit einem Lustrum ist dekorativer geworden, auch die Schauspielkunst . . . . Dichter haben ihn gemacht. Sie sind Ursache, daß der sogenannte Armeleutstil des Brahmschen Theaters abgelöst wird — etwa durch einen Stil der psychischen Farbenreize. In der Regie durch ein Seelenmeiningertum, das vorher nicht bestand. Durch den Impressionismus der Schauspielkunst.

Der Stil des Deutschen Theaters hatte sozusagen kehrseitige Tugenden. Er war groß in der

Abkehr vom Unnatürlichen. Er war groß im Vermeiden. Bejahend gedacht: er war groß im Herausarbeiten verhaltener Innerlichkeit; wobei der Ton auf dem Verhalten liegt. Meine Lieben, die geringe Begabung der nördlichen Rassen für die Schauspielkunst fand auf dieser Bühne den bewundernswertesten Ausdruck. Die Germanen sind ja weniger gemacht zur Schauspielkunst als zur Verkneifungskunst. Germanische Völker genieren sich. Vom Christentum haben sie die Abtötung übernommen, die Selbstunterdrückung (während die lateinischen Stämme den Marienkult vorzogen). Oder kommt dies Verhüllen vom Nebel ihres Firmaments? Dann war das Deutsche Theater das deutscheste Theater. Ein nördlicherer Stil der Schauspielkunst wird nicht mehr durchbrechen.

Und doch hat er uns manche tiefe Erschütterung gegeben, — die wir nun einmal unter diesem Himmel groß geworden sind.

II.

Also die Dichter fingen an zu stilisieren; die Bühne mußte dasselbe tun. Maeterlinck, Wilde, Hofmannsthal, D'Annunzio, Wedekind schaffen ja keine Gestalten mehr. Eher Dinge. Seelenreize.

Sie verkörpern tragische Farbenspiele; oder komische Linienspiele; oder tragikomische Kaleidoskope. Sie schaffen vielleicht etwas Verglühendes oder Sehnsüchtiges statt eines Menschen. Sie schaffen vielleicht etwas Aufleuchtendes oder Dahinklingendes statt einer Gestalt. Sie geben vielleicht eine Musik statt eines Charakters. Vielleicht einen Traum statt eines Umrisses. Vielleicht ein Lächeln statt einer Komödie. Vielleicht einen Rausch für eine Begebenheit. Aber keine Menschen.

Sie geben die Furcht: nicht einen furchtsamen Charakter. Sie malen Perversität: nicht eine bestimmte Hedda Gabler, die mit bestimmten sonstigen Zügen pervers ist. Sie malen eher den Prophetismus als einen Propheten. Sie dichten das Leben eines Kammersängers: nicht die Gestalt eines solchen. In der Frau ohne Hände nicht so sehr eine liebende Gattin, eher die blutende Gattenliebe. Der Tod des Tintagiles heißt nicht: ein beseitigtes Kind; sondern: das Dunkel des Kinderbeseitigens; ein Akkord des Erstickens. Der Eindringling ist keine Begebenheit, — sondern eine Angst. Bunbury ist kein Drama bestimmter Menschen; vielmehr eine Parodie auf bestimmte Dramen. Immer kommt es auf eine Sache hinaus. Der Erdgeist

Lulu ist so wenig ein faßbares Weib, daß er just „die Unfaßbarkeit des Weibes" ist.

Auf eine Sache kommt es hinaus. Der einzelne Darsteller ist für diese Kunst ein Lichtpunkt oder ein Schattenstreif oder ein Farbenfleck im ganzen Bild, mehr als früher. Auf dieses ganze Bild kommt es an. Auf die Impression, die vom ganzen Bild ausgeht. Darum streift heute die Kunst des Schauspielers nahe daran, den Ausdruck einer Sache zu bieten statt eines Menschen. Er hat (weil die Gestalten fast Allegorien — sagen wir: Symbole — sind) auch für den Seheindruck bildhafte, symbolgleiche Zeichnungen zu bieten, mehr als früher. Nicht etwa nur durch die Maske: sondern vielleicht durch eine bestimmte einprägsame Symbolhaltung in einer entscheidenden Szene, . . . worin schlimmstenfalls die ganze Gestalt zusammengedrängt ist; will sagen: das Sachliche der Gestalt zusammengedrängt ist.

Ich muß deutlicher sein. Wenn bei Tolstoj jemand in der naturalistischen Macht der Finsternis aufpaßt, während des Mordes, daß keiner dazukomme: so würde diese bestimmte Person vor diesem bestimmten Mord Wache halten. Bei Hofmannsthal in der Elektra liegt alles anders. Die

Schauspielerin Eysoldt ist hier keineswegs eine Frau, die bei einem Mord Schmiere steht; auch nicht die bei „ihrem" Mord Schmiere seht. Sondern sie ist „Hüterin des Mordes" schlechtweg; schlechtweg eine Fledermaus der Rache: weil das ganze Werk Erfüllung des Rachgefühls ausdrückt. Sie verkörpert ein Ding; nicht einen Fall. Sie hält wundervoll die Arme gespreizt wie ein Nachtvogel die Fittiche (der Dichter sagt nur, sie solle mit dem Rücken gegen die Tür gepreßt stehen), sie ist mit Raubtieraugen Hüterin des Mordes, wird zu einem Ornament, zu einer Impression, zu einem Symbol, sie gibt den Stil der malenden Schauspielkunst. Man hat schlimmstenfalls das ganze Geschöpf in dieser Geberde. Und die Sache in diesem Geschöpf.

Der Leser wird Bescheid wissen.

III.

Hinter diesem Gestus liegt eine Geschichte. Die Duse gab (in ganz anderem Sinn) einen ganz ähnlichen; er enthielt dieses mit dem Rücken Angepreßte bei diesen gespreizten Armen, ein langdauernd unbewegliches Bild, — das nach Jahr und Tag in meinem Gedächtnis haust. In gar keinem

symbolistischen Werk, und in schwermutvollerer Beziehung: als ob die Trauer einer todgezeichneten stummen Nachtfigur darüber hinge. Sie tat es in der Zeit, da sie mit bildender Kunst durchsättigt war, vom Glück etwas bestrahlter und mit d'Annunzio verflochten. Als Adrienne Lecouvreur stand sie beim Feuer: doch sie war nicht mehr die Adrienne: sie war ein „Ornament am Kamin". Ein unsterbliches Ornament. Befreit von Scribe. Nie vergeßbar in der dunklen Linienschönheit dieser einzigen Trauer. Nie vergeßbar in der Zeichnung.

. . . Sie hat in jenen Tagen das Bild-Symbolistische bevorzugt. Als sie dem Lövborg das Punschglas reichte, war sie nicht mehr Hedda: sondern sie war „die Verführung". Etwas Malerisches, vom Ganzen Losgelöstes. Es entsprang einer Laune (was man ihre „Maniertheit" nennt); oder einem großen Durst nach Schönheit, — wenn sie schon willkürvoll Ibsen als ein Substrat behandelte.

Die Eysoldt ist wohl unabhängig von der Duse zum Zeichnerischen gelangt. Sie kam als Hannele nach Berlin gegen das Ende der 90er Jahre. Zum Bildstil führten sie die Dichter; ihre Anlage half dabei. Ein Schusterlehrling dämonisch geworden . . . ist etwan ihre Formel. Mit ihrem Kinderleib und

ihrer Kinderstimme kann sie das Böse, das Verdorbene, das Eigenwillige, Groteske, Miaulende, Balzende, Exzentrische, Saloppe, Zoologische, Schreckhafte, das Akrobatische und das Nachlassig-Heitere tiefer überzeugend machen als sonst wer bei uns. Die Bewegungslinien bleiben in der Erinnerung, wenn sie gleich einem Nachtmahr in Röcken, jemand umschlingt. Der Akzent ihrer Bewegungen haftet . . . haftet im Ohr, wenn sie einen besonderen Schritt und Tritt für Wildesche Komödien annimmt, sowie ihre Linien zu jonglieren beginnen, sowie ihre Stimme Hand in Hand damit hüpft und plärrt. Gertrud Eysoldt ist heut als zeichnerische Begabung die Stärkste. (Von dieser Fähigkeit des Zeichnens grundgeschieden bleibt ja die Frage nach dem schauspielerischen Temperament; ob etwan alles in einem Gusse strömt; ob es kalt oder heiß ist; das hat hiermit fast nichts zu tun.)

Bei Hofmannsthal gibt sie eine Szene mit der Bertens. Sie rückt mir den Unterschied zweier Kunstgeschlechter ganz in die Augen. Die Bertens ist hier dreimal so groß: aber nicht den dritten Teil so zeichnerisch. Sie hat eine wundersame Vollendung in der Art zu sprechen; diese Klytämnestra ist gewiß die erste Sprecherin Deutschlands:

GERTRUD EYSOLDT ALS SALOMÉ

aber die kleine Eysoldt zeichnet, sie gibt Linien, sie ist ein Symbol. Die Bertens kommt auf eine Stufe der innerlichsten Entwicklnng, die sie vorher nie betrat: aber die Eysoldt hat neue Mittel. Die Eysoldt ist sehr folgerichtig, sehr mutig, sehr geistreich, — doch ein zwingendes Temperament ist sie, unter der Hand, nicht. Die Bertens wiederum zeichnet nicht; sie beschränkt sich auf ihr Kostüm . . . und greift an die Seele. Wertvoller ist mir die Bertens. Anregender für den Gang der Entwicklung die Eysoldt — (aus der vielleicht eines Tages doch ein Schrei quillt).

Dasselbe Ergebnis, wenn man die Lehmann und Rittner gegen sie hielte.

Die Soldaten des alten Heers sind vorläufig machtvoller, . . . aber die anderen siegen auf eine neue Art.

IV.

Zu den Anderen rechnet Bassermann. (Als Nachwuchsgestalten, im Zeichnerischen, sind neben der Eysoldt Tilla Durieux zu nennen und die realere köstliche Zeichnerin Hedwig Wangel) . . . Bassermann störte die Nördlichkeit des Deutschen Theaters und die dortigen Seelenbewegungen (die eigent-

lich Widerstand waren) durch Farbenblitze, ja durch genialer huschende Linien. Er drang durch am 21. April 1899 in einem Schauspiel „Kain", das er mit seltsamen Lichtern als ein Ruhmgierig-Kranker durchschritt. Durchschritt? Durchfuhr. Durchfuhr? Durchspensterte — möcht man sprechen. Hier sah man dle neuen Linien. Er spielte E. T. A. Hoffmann. Es ließ sich vermuten wie er Wedekind spielen würde . . . Er braucht das zeichnerische Verfahren für eine unstilisierte Gestalt wie den Crampton: um wieviel mehr kommt das Phantastische heraus, das auch in naturalischen Verkörperungen selbstverständlich lebt. Man vergleiche den Nichtzeichner Engels, der Cramptons Worte sprach, mit ihm, der sie spricht und zugleich durch hundert malerische Lichtflecken, hundert zeichnerische Linien die Gestaltung versinnlicht und vertieft. Ich sehe Bassermann auf dem Sopha hingestreckt, für lange Zeit, nachts, in der Kneipe . . Er gibt eine Gestalt von Schnitzler; einen selbstischen, seelenfeinen Auskoster, der vor dunklem Toresschluß den einsamen Weg zieht; Bassermann singt da in mannheimischer Sprache wie ein Vogel, wie ein heiserer . . . doch er wächst, gestaltend, geradenwegs zu einem denkmalhaften Gefäß der abgestuftesten Regungen, wo

sie sich fast verflüchtigen — zu einer großen Phantasiegestalt, mit malerischen Lichtflecken, umrissen von besonderen Linien. Ein Denkmal; ein Mythus.

Aber man halte neben die Gipfel im Zeichnerischen, neben die Eysoldt und Bassermann, den großen Simplizitätsspieler der letztvergangenen Epoche, Rudolf Rittner. Er ist ein wundervoller Vertreter der nördlichen Kunst, und bleibt für mein Gefühl ein stolzer deutscher Besitz. Hier jedoch schweigt er. Entsinnt sich jemand, daß Rittner in einer bestimmten Figur unterscheidlicher gemalt hat (ich meine nicht den Fuhrmann Henschel, wo das Unterscheidliche in der Tracht lag)? Hat er oder die wahrhaft himmlische, das heißt wahrhaft menschliche Else Lehmann je eine Geberde gemacht, die eine Gestalt umschloß? Die über den Augenblick hinauswuchs?

Beide stehen, von deutschen Künstlern, unserem Gefühl am nächsten. Aber sie sind (große, nicht vergängliche) Hyperboräer.

V.

Der neue Stil bringt eine Versüdlichung der Kunst, — was nicht gleichbedeutend mit Verflachung ist. Meine Teuren, der Zeichner Bassermann

könnte Hamlet sein; der größte Simplizitätsspieler, den wir haben, nie.

Ich glaube nicht an die Verflachung, ich sehe ja eine Verfeinerung.

Die Kämpfer des alten Heers sind machtvoller, ... aber die anderen siegen auf eine neue Art. Es handelt sich um Leute, die durch den Naturalismus hindurchgegangen sind.

Ob das psychische Meiningertum in der Regie Fortschritte macht; ob wir auf ein japanisches Theater losgehen: dafür sind heut keine Merkmale vorhanden.

... Die Reinhardtschen Theater in Berlin beherrschen jedenfalls beide Stile. Den Armeleutstil bei Gorki, die farbige Tragik im sonstigen. Alle Guten rechnen mit diesen Bühnen zuvörderst.

Berlin, seit zehn Jahren die erste Theaterstadt der Welt, wird in dem neuen Impressionismus den Stil für Henrik Ibsens letzte Werke finden.

AGNES SORMA
nach einem unveröffentlichten Pastell von Lenbach

DIE LIEBE FRAUE

I.

AN NEHME ZWEI, DREI Hauptrichtungen unserer Schauspielkunst. Welche Werte stehn in Frage?

Adalbert Matkowsky bedeutet mir keine Richtung. Sondern ein prächtiges Gemisch aus Konvention und Bramarbasieren. Er ist ein Wagnersänger ohne Stimme. Er kommt für uns, für die feineren Ziele menschlicher Durchseelung nicht in Betracht. Er bleibt das eigentlich Psychische beim Holofernes . . . und gar beim Tasso schuldig. So hart das Wort klingen mag: was man sonst Kulissenreißer nennt, ist er illuminiert und fresco. (Aber mehr fresco als illuminiert). Die Liebe zu Mariamnen bewältigt sich nicht mit Wildheitsausbrüchen. Dies ewige Gefühl ist nicht mit Keuchen und Stammeln zu machen. Er muß nicht auf sie lossspringen: er muß sie ansehn, ansehn, ansehn! (Dabei wie ein Abwesender reden, dennoch mit der letzten Inbrunst eines Gegenwärtigen). Als Karl Moor steht Matkowsky

in den böhmischen Wäldern, oben der gedunkelte Kopf von Dürers Selbstbildnis, unten der fliegende Holländer mit dem Mantel; er schluckt Wendungen, Seiten ein, es gelingt ihm Gleichnisse, überhaupt den Sinn der Sätze unterzukriegen, bisweilen widerspricht er barock und unbegründet mit leiserrr Eschtimme, bisweilen schreit er nach Errrache, Errrache, Errrache und knackt, klackt, klatscht wild in die Hände, als ob er den Berruder zerreschmettern wollte . . . Ein Wagnersänger ohne Stimme. Wir werden sehen, daß der größere Typ seiner Gattung wirklich im Musikdrama Boden hat: Albert Niemann.

Vater des letzten berliner Realismus ist Emanuel Reicher. Man weiß heute nicht, worauf man den stärkeren Ton legen soll: daß er eine historische Bedeutung hat — oder daß seine Bedeutung historisch ist. Sein Verdienst und unser Dank bleibt unumstößlich; er ist ein Epochenkünstler. Zwischen den Realisten, die auf ihn gefolgt sind, und den Zeichnerischen steht Irene Triesch. Sie ist schwer unterzubringen. Eine merkwürdige Person mit Schattenseiten und gewaltigen Vorzügen. Andere wirken gewinnender und mit höherem Reiz. Wohingegen die Triesch, — welche nicht eine Jüdin ist, sondern

ein verkleideter Jude, eine dunkle, wehe Gestalt mit schmutzigen Schmerzenszügen, — losbricht und klagschreit wie das Alte Testament, erschütternd ohne Rücksicht, sich hingebend, sich ausblutend, stoßweis überwältigend. Man fühlt etwas Heißes aufsteigen und denkt: schafft sie fort! Die Lerche Nora glaubt ihr Niemand. Sie ist wenig naiv. Doch in Schmerz und Schmerzenswucht bei uns kaum vergleichbar. Ja, sie scheint geschaffen für den Schmerz. Sie zeigt es, wie sie als Hebbels Klara den Jugendgeliebten umkrampft. Das ist nicht zu vergessen. Leuchtende Anmut des Kindhaften und gedankenlos blühende Freude: dafür scheint sie nicht gemacht. Die Triesch und die Sorma sind annähernd wie Rahel und Bettina; wenn der Leser Bescheid weiß in der Geschichte der deutschen Romantik. Schwer einzuordnen, wie sie, ist auch Sauer, — dessen Name genannt werden soll, wo vom erschütterndsten Gregers Werle gesprochen wird und von einem deutschen Schauspieler, der mehr als ein Schauspieler ist, nämlich ein großer, innerlicher Mensch.

Das Blütegeschlecht auf der von Reicher geöffneten Bahn waren Else Lehmann und Rudolf Rittner. (Beide strenger als er. Nur das Technische

betrachtet.) Ihre Stärke lag in der Behandlungsart für ein Gebiet. Sie haben für einen bestimmten Umfang — der vielleicht klein war — die Vollendung erreicht. Sie haben das Feld nicht erweitert: doch ein enges Feld wundervoll vertieft. Sie waren die großen, nicht vergänglichen Säulen nördlicher Kunst.

Rittner und die Lehmann sind holländische Schule; Kainz italienische. Die Sorma jedoch hat zwei Flügel (als ein ausgemachtes Engelein), wovon der eine in Niederland, der andere in Hesperien wuchs. Sie gibt wundersam zarte, dennoch innerliche Wirkungen. Sie ist fein und auch „tief"; (man denke an späte Ibsengestalten). In ihr lebt vielleicht das Edelste der Schauspielkunst unseres Landes, — und zu bedauern bleibt, daß es nur in einer schwachen Frau Gestalt bekam. (Denn die männliche Synthese von Kainz und Rittner existiert nicht.)

II.

Im Reiche der Sorma wachsen Zypressen und Rosmarin, stille Tränen fließen, Lachen erklingt. Sie gesellt das Widerstrebende: Innigkeit und Gassenmädelgrazie; Leiden und Betrug. Ihre Welt ist die Welt der holdesten Tragik und der trauervollsten Koketterie.

OSKAR SAUER ALS GREGERS WERLE

RUDOLF RITTNER ALS FUHRMANN HENSCHEL

Wie sie, vierzehnjährig, in ihrer Vaterstadt Breslau auf die Szene trat, ist sie als ein feines und schmiegsames Wesen zwischen den Soffiten herumgewandelt. Ich denke sie mir wie die kleine Marianne Jung, Goethes spätere Suleika, die vierzehnjährig als Bühnen-Harlekin aus einem Ei schlüpfte (zum Entzücken der Frau Rat und des jugendheißen Clemens Brentano). Nur hat in der grauen Oderstadt kein frankfurtisch-fröhlicher Glanz die Anfänge dieses Theaterkindes bestrahlt. Sie trat nach den Kinderrollen in den freudlosen Chor.

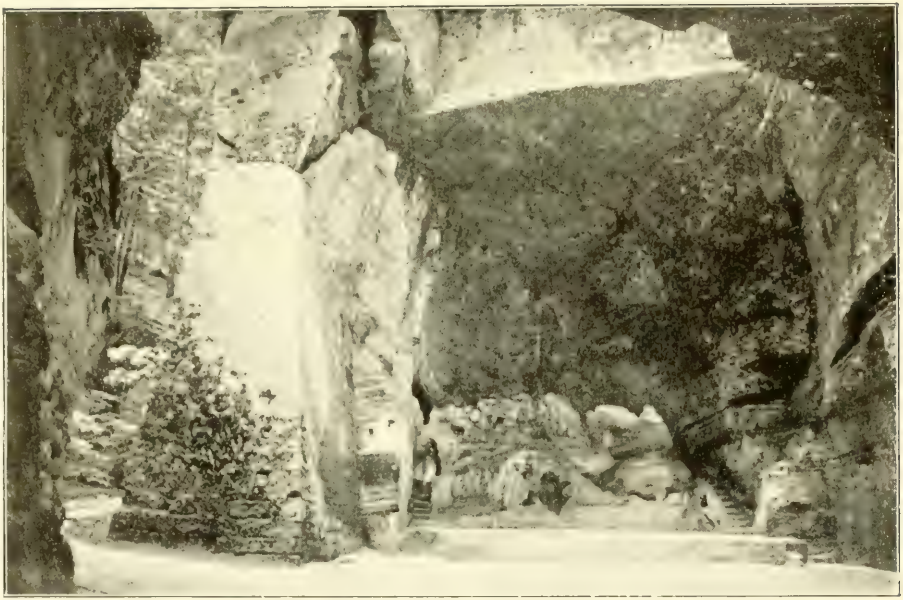
Kind und Weib ist sie geblieben. Seelische Grazie schwebt um die Sorma am leuchtendsten, wo sie am kindlichsten ist. Etwas Mignonsüßes ruht in der Glanzzeit auf ihr. Hätte Goethe dem „wunderbaren Kinde" dramatische Gestalt verliehen, die Sorma konnte es verleiblichen in seltsamer Fremdheit und mancher irren Sehnsucht. Aber diese holde, wie von Schleiern umfloßene Gestalt trug auch Philinens frevelhafte Anmut, — Kind und Weib.

Kind und Weib. In den besten Tagen ist sie eine Julia von dieser Mischung. Ein wundersüsses, reifes Konfirmandengeschöpf; der seligste Drang, mit leisem Schlag erweckt, zaubert natürliche Hingebung, ein junges, sinnlich-zages Wesen, mitten

zwischen Kindschaft und Frauentum, mehr ahnend als begehrend — doch trunken und schwer von Liebe. Wenn sie vom Balkon dem harrenden Montague auf den Anruf der Amme ganz leise zuwispert: „Wart einen Augenblick, ich komme wieder!", im Ton eines eiligen, heimlichtuenden und grenzenlos liebenden Schulmädchens von erwachenden Sinnen: so ist das ein Gipfel in der Synthese von Weib und Kind.

Kind und Weib ist sie noch als Nora. Der Übergang der Lerche zur Frau wirkt bei ihr am tiefsten Sie gibt nur eine Frau, auf die unendlicher Schmerz niederfällt wie Frostreif; deren Hauptgefühl nicht der Drang zur Abwehr ist, . . . sondern die unauslöschliche Trauer. Henrik Ibsen hat sie — deshalb? . . . trotzdem? — „meine allerbeste Nora" genannt.

Weib und Kind ist die Sorma bei Schnitzler, als Christine. Das blasse wiener Bürgerkind, das eine unüberwindbar tiefe Neigung faßt und grausam daran zugrunde geht. Wer in verhaltener Liebesfülle hier ihre Stimme zittern gehört, himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt, der vernahm den Herzschlag der zwei Altersstufen . . . Als Rahel bei Grillparzer, — was für eine schmeichelnde Schmetterlingsgrazie! Ein schönes, kokettes, armes Rachelchen, ein verführerisches, verspieltes, verbuhltes, zartes Kind,



FELSENTHEATER IM PARK VON HELLBRUNN BEI SALZBURG

voll lockender Schmiegsamkeit und eigenwillig holder Liebeslaune, — Kind und Weib. Als Célimène bei Molière hat sie in der leise durchblickenden Neigung für den Menschenfeind ihre Höhe, und in der halb beschämten, halb trotzigen Zerknirschung als entlarvte Sünderin.

Die Sorma gibt Frauenart in seelischen Abschattungen, von der schmerzvollen Beterin bis zur lachenden Vernichterin, von der Leidenden zur Lockenden, vom Weib zum Kind. Sie kann bei Maeterlinck erschüttern, daß man ihr noch mehr die Menschlichkeit als die Legende glaubt. Als Lessings Minna ist sie von einer entzückenden Beseeltheit, die über allen Stilen steht. Und sie beschritt den Weg zu ihrem Gipfel als unvergessene Mutter des kleinen Eyolf, verlorene Regungen zergliedernd, vom Gesetz der Umwandlung durchschauert. Sie bewegt nicht durch das was sie kann, sondern was sie ist. Man mag sie, alles in allem, nicht anders nennen als die liebe Fraue unsrer deutschen Schauspielkunst.

Wobei immer zu beklagen bleibt, daß ein lieber Herre nicht vorhanden ist.

ALBERT NIEMANN

ER „HERRE“ WAR VIELleicht Niemann. Vermutlich sind die Wagnersänger die einzigen deutschen Schauspieler, die eine selbständige Art der Mimenkunst in die Welt gebracht haben.

Setze dir einen Kranz aufs Haupt, Gewaltiger! Du hast beide Seiten umfaßt: das Heldische und das Huldische; das Starke und das Lind-Ergreifende; das Grobe und das Zaubervolle. Nietzsche hat entdeckt, als er jung war, daß im Herzen der Hellenen ein Unterstrom die Macht hatte: nicht bloß der erhaben gefestigte oder apollinische; sondern der entfesselt wilde oder dionysische. Du trugst die Mischung von beidem in dir. Vielleicht, daß du auf solche Ausdrücke . . hustest. Dennoch warst du ein Apollinisch-Dionysischer. Mehr sag' ich nicht.

Doch ein schlechter Kerl soll ich sein, wenn ich eins nicht hinzufüge. Ein Bild der Erinnerung, aus deinen späten Tagen, steigt auf. In der königlich preußischen Anstalt am Opernplatz, gegenüber der Wache, erschienst du, vom Schwan gezogen. Du

Aufnanme Reichard & Lindner

ALBERT NIEMANN ALS TRISTAN

warst wohl neunundfünfzig Jahr alt, im letzten Glanz der großen Wirksamkeit. Ein Student sah dich. Unbeweglich standest du im Nachen, — unbeweglich. Und als du nur den Arm ausstrecktest, nach einer Stille, fingen die Leute an zu weinen.

So machtvoll war deine Gloria nnd die Magie deiner Gebärden.

Als sterbender Tristan ruhtest du, der Leib reckte sich verwundet in Weltensehnsucht, und du starbst. Wie zwei körperliche Übermenschen erschient ihr, die Sucher-Rosa neben dir. Auch sie eine Schweigerin jetzt, eine Erinnerung. Leuchtend steht das Riesenweib an deiner Flanke (doch unter dir).

Was war deine Art? Du hattest den Stil der Roheit, ins Edle gesteigert. Das scheint eine contradictio in adjecto; wieder eins von den Worten, auf die du . . . hustest. Dennoch hast du sie wahr gemacht, edelste Roheit zu bieten. Germanischer Stil! Ganz naturgewaltig in den Dimensionen, mit dem großen Zug; (jener Herr Matkowsky ist an dir gemessen ein Zappelphilipp).

Bald wirst du ein Mythus sein. Aus der Vorzeit verschlugen dich unbekannte Mächte hierher. Mit siebzig Jahren ist man ein alter Mann. Mit

siebzig Jahren sitzt ein vorgeschichtlicher Held im Kaffeehaus und spielt Schach. Notung, Notung, neidliches Schwert! Das Haar erbleicht; der Bart wird silbern. Was vergangen, kehrt nicht wieder, aber ging es leuchtend nieder, leuchtets lange noch zurück.

Allenfalls hat man daheim eine Gemahlin, zum Trost. Der Löwe und die Maus. Auch sie eine seltene, eine nicht vergängliche Maus. Wird gleichfalls bald ein Mythus sein . . .

Notung, Notung, neidliches Schwert!

DIE DUSE

1.

IESE FÜRSTIN, WELCHE die Menschen schöner und mitleidsvoller macht, die Seelen vertieft und die Augen in Träume flicht, welche die Trauer und das verblutende Weh dieses rauschenden Daseins in Gestalten zwingt und ein Vergänglichkeitslachen zu lachen weiß: sie wandelt in der Mitte dieses Buches, an seinem Eingang, an seinem Ausgang und an den übrigbleibenden Stellen.

Hier wird über die Duse gesprochen, auch wenn von Anderen die Rede ist. Sie bleibt ja die Norm für jede Verinnerlichung. Wir sahen sie auch für das Zeichnerisch-Neue der letzten deutschen Entwicklung als Urbild.

Sichtbarlich ist die außerdeutsche Schauspielkunst nach Rassen zu scheiden. Frankreich hat die größten Techniker, — Italien die Genies. Der Abstand ist genau so groß wie zwischen der Réjane und der Duse, genau. Dort der köstliche Glanz: aber hier der Ewigkeitszug. In Frankreich gibt es das Wunder-

vollste; in Italien das Wunder. So stehn die Dinge; nicht anders.

Die Duse hat vielleicht in neueren Tagen die gedrängte Innigkeit nicht mehr wie beim Auftauchen, anno 1894. Alles entfaltet sich loser, wird allgemeiner. Ihr Anteil ist vielleicht schwächer, die Linien werden schöner. Des Hasses Kraft, die Macht der Liebe: so zauberstark umwühlend wie ehemals ist es längst nicht mehr.

Und mit alledem ist sie . . . um doch etwas zu nennen: eine Kameliendame, eine Locandiera, wie keine vor ihr, mit ihr, nach ihr eine Locandiera, eine Kameliendame wird sein können — will sagen: ein leidender oder lachender Mensch. Denn Rollen sind ja für sie nur Vorwände. Damals schien sie kränker, vertiefter, gelähmter, konzentrierter. Zehn Jahre danach winkt ihr wieder das Leben ein bißchen und lenkt sie ab, die Versunkenheit schwindet. Sie ist gesünder, — und von diesem Jahrzehntekampf in der Gestaltung auch erschöpfter.

Aber sie kann nicht aus ihrer Haut. Sie muß bleiben, so groß, wie ein Traum sie geschaffen. Wenn sie nur diese Art des Humors hätte, der nie hinreichend gewertet worden ist. Noch ihre Anmut hat eine besondere Tiefe. Sie ist ein Genius

Aufnahme Otto Becker & Maass

ELSE LEHMANN ALS ROSE BERNDT

auch des Schalkhaftesten, sie lächelt wie keine . . . und durch ihren Mutwillen klingt ein Vergänglichkeitston, unvergänglich. Sie scherzt und spaßt und wirft sich in einen Stuhl und stemmt die Arme in die Seiten — und über ihr schwebt doch ein Ewigkeitsschimmer; eine Erinnerung an die seltsame Beschaffenheit dieses rasch dahinfließenden bitterherrlichen Lebens. Sie hat in der Lustigkeit die verborgene Trauer; im Lächeln die Kehrseite; in der Heiterkeit den Schmerzenszug.

Was ist dieser ganze Humor anderes mit seiner Unterströmung, als die grossen Musiker menschliche Lustigkeit gestaltet haben? Was ist ein beethovensches Scherzo? „Das Ende vom Lied" nennt Robert Schumann ein lustig tolles Stück, worin es über Stock und Stein geht, bis zuletzt seltsame, leisere, verschollene Klänge sagen: das ist das Ende vom Lied.

. . . Noch ihr Lachen birgt die Kehrseite. Weil sie so ist, kann sie ein menschliches Erlebnis werden — sie konnte es, damals, für jemand, der von ihr die ersten altruistischen Regungen in die allzu harte Gesundheit eines vierundzwanzigjährigen Herzens empfing.

Und gefeit für die Dauer eines Daseins, sehen wir sie auch jetzt, wie sie war.

Und wenn sie tot sein wird, werden wir sprechen: wir haben sie noch gekannt.

II.

Die Magie und Gloria eines wundersamen Menschen leuchtet eine Frist in unergründlichem Feuer; wer in dieser Zeit seinen Zauber erfährt, wird die Erinnerung in alle Zeiten retten. Ja, man erlebt an ihr heut Augenblicke, wo die Leitung stockt. Wenn früher alles aus einer Empfindung drang, arrangiert sie manche Einzelheiten. Wird ihr auch Ibsen Material zur Entfaltung eigener Gelüste? Natürlich kann sie niemals eine nordische Hedda sein. Sie gibt hier ein feingliedriges, temperamentreiches Kätzchen, das Überkätzchen aus dem reifen Süden; sie gibt hier die feinere Anmut erlöschender Kulturen. Die Hedda ist aber eine große, kalte, nordische Katze; ein wenig bewegliches, blinzelndes, hartes Raubtier. Der ganze Typ in seiner verstockten Kühle bleibt dem südlichen Himmel fremd. Hedda hin, Hedda her: die Duse hat zwei Augenblicke, in denen sie auf eigene Kosten unsterblich ist. Als Lövborg eintritt, zum erstenmale, reicht sie ihm die Hand, — mit einer großen, nie zu vergessenden Geberde: wie die

Walküre dem Drachentöter. Nicht anders. Die ganze Person leuchtet in Menschheitsstolz, in ernster, jauchzender Größe. Dann schreitet sie durchs Zimmer, und ihr Gang ist Musik, sie wird gehoben und getragen; bis dahin hatte sie sich geschleppt. Ein Augenblick, wie ein Genius ihn schaffen kann. Und zum Schluß . . . zum Schluß versagt sie Lövborg die Hand. Als sie ihm den Revolver gereicht hat, den Tod in Schönheit zu sterben, wächst sie zu einer Sagengestalt; er streckt seine Hand zum Abschied entgegen, sie aber zieht die ihre zurück, aufrecht dastehend, mit einer kühn entschlossenen Bewegung, und sieht ihn leuchtend an, den Gehaßten, den Geliebten, zum letztenmal — wie die Walküre den Drachentöter; nicht anders.

Es gibt keine Brücke von Italien nach Norwegen: doch es gibt eine zwischen der Duse und Henrik Ibsen. Richtiger erfassen werden andere die Hedda; größer spielen wird sie keine.

III.

Eines denkwürdigen Donnerstags gab sie die Silvia Settala in der Gioconda. Vorher hatte es geregnet, und böse Sterne strahlten. Doch an die-

sem Abend, Leser, schwebten Cherubim niederwärts und umkränzten das todblasse Bild der einzigen Frau mit unsagbaren Lichtern. Die Gioconda selbst wurde von einer reizlos dicken Künstlerin gespielt. Was tat es? Wer denkt an dieses Stück? Die alte, süße Magie sank herab, sie leuchtete noch einmal in überirdischer Gewalt. Sie liebkoste die Sirenetta, mit den Lippen, der Hände beraubt, sich sehnsüchtig anschmiegend. Die Kleine fragt — sie vermißt etwas. Da spricht die Duse mit einer stillen, verschollenen Stimme, worin der Kummer der letzten Kreatur liegt: „Ich habe keine Hände" — und das Merkwürdige geschieht: ihr Antlitz verfärbt sich, die Augen füllen sich langsam mit schweren, bitteren, herabfließenden Tränen.

IV.

Alle, die im Theater sitzen, werden verbunden durch ein Gefühl. Die Zwistigkeiten erblassen, die Unterschiede schmelzen, das Menschliche bricht vor. Die Duse spielt . . . etwan eine ruchlose Gattin, Césarine, la „femme de Claude". Wieder ein Dumas, — aber es kommt ja so wenig auf das Stück an. Sie erscheint als ein Truggeschöpf voll unsauberer List, mit schlechten Neigungen, voll

Aufnahme Anderson *Venedig: Akademie*

ENGEL DER VENEZIANISCHEN ASSUNTA

Verbrecherinstinkts, ganz naive Kanaille, ganz berechnete Dirne. Nur in einer Scene sucht sie ihren Mann wiederzugewinnen; sie liebt ihn; es ist ihr ernst. Die Duse entfaltet hier . . . alles. Man sitzt staunend und erbebend, das Wunder vollzieht sich; man fühlt an Stellen, wo sie nur einen gassenjungenhaften Reiz verkörpert, wie einem die Tränen in die Augen schießen. Es ist das letzte Frohlocken, daß solche Seelengliederung leiblichen Ausdruck finden kann. Daß ein Mensch in der Fülle des Bösen, aber doch ein Mensch, sich so wundersam entschleiert; daß die unterste und innerste Regung der wandelnden Kreatur schimmernd durch eine Zauberin blosgelegt wird. Ja, man möchte rufen; werfet keinen Stein auf diese Césarine, werfet keinen Stein auf keinen Bösen, — denn sie ist ein herrlicher Organismus, ein Wunderwerk in ihrer Schlechtigkeit, gepriesen sei die selige Macht, die Bestien dieser Art geschaffen, gepriesen sei die einsame Gloria des vielgestaltigen, unermeßlichen Sündertums, gepriesen sei die Dämonie Himmels und der Erden, die solche Kreaturen zeugt, — werfet keinen Stein auf keinen Bösen.

— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —

So sind die Wirkungen ihrer späten Zeit. Die späte und die frühe strömen ineinander.

In Jahrhunderten einmal erscheint ein Mensch ihrer Gattung.

Ohne Nachbarschaft leuchtet sie und verglüht.

ZACCONI

1.

CH REDE NICHT ÜBER Novelli, der ein siegreicher Meister ist. Ich glaube, daß der leiser differenzierende, nervöse Zacconi der Zeit mehr zu sagen hat. Ich gebe ein paar Lichter von seiner Kunst.

Am ersten Abend stieg eine venezianisch grausige Erinnerung auf. Ich lebte vor Jahr und Tag drei Wochen in dieser Wasserstadt; jede Nacht saß ich im Theater. Eines Sonnabends spielte man die Schicksale des Mohren, der am selben Ort gehaust haben soll und schlecht gefreit. Desdemona, eine Frau Aliprandi-Pieri, gab sich als fette, mißgestimmte Fabrikbesitzerin. Jeder Blick madamig. Als sie vor ihrem Ende ins Bette kroch, brüllten die Hörer. Dies verschüchterte unsere Künstlerin, sie rollte sich an die Wand. Da aber geschah etwas Entsetzliches. Sie zappelte schauerlich unter dem Kissen, und als der Würger losließ, machte ihr Leib zwei, drei Luftzuckungen wie ein Huhn, dem man den Hals umgedreht hat; dann lag er schlapp da. Sie

ist tot, dacht ich. Tot ist sie. Er hat sie umgebracht, der Lump. Das Publikum raste.

Von dieser Art ist bisweilen Zacconi. Er gibt oft zuviel, — weil er unendlich viel kann. Er läßt sich verleiten, als Italiener. Manchmal scheint es, als prüfte er sein Publikum; ob es für grobe oder feine Kunst ist. Er kann Sensationen bringen wie die Hühnerzuckungen jener Desdemona. Doch er kann diskret sein wie ein schlichtester Wahrheitsfreund. Die erste Art zeigt er als Oswald in den Gespenstern. Man hat das Gefühl: er macht den Wahnsinnigen. Er lallt, die Hände irren ataktisch (so heißt der Terminus), das Hirn findet die Worte nicht, eine rechtsseitige Lähmung zieht Mund und Auge schief, er besudelt sich beim Trinken, er ist recht ostentativ willensschwach. So gibt er, alles in allem, ein schwer beladenes Bild, das den Raum allein für sich fordert.

Ja, er macht leicht allzuviel. Er tüftelt, wägt, bohrt, bekommt Einfälle, will klüger als klug sein, feiner als fein, so entstehen tote Strecken; denn er stößt den Hörer aus dem Bann. Die Leitung versagt, man sieht dann einen Zurechtmacher. Was ist der letzte Grund dieses Versagens? Nicht bloß Neigung zur Klügelei, sondern ein Mangel an Temperament.

Aufnahme Sciutto, Genua

ZACCONI

Er ist nämlich auch ein falscher Italiener: es steckt keine Flamme in ihm. Diese Klügelei und diese Sensationen zeigt er bei Rovetta, als betrogener Gatte und betrügender Beamter: wenn er Rechnungen zerbeißt vor Schmerz über die Untreue der Frau — recht für das Parkett zerbeißt er sie — und wenn er seine Unterschlagung mit unerhörtem Brimborium vornimmt, so daß die Anwesenden genau wissen müssen: das ist ein Dieb. Er zuckt wie die Aliprandi, schrecket den sicheren Bürger und denkt: plaudite! plaudite! Er will überrumpeln.

Immerhin: überzeugen auch — und er überzeugt. Im selben Gespensterstück gibt er etwas Unvergeßliches. Er fährt sich in die Haare, neigt sich nach hinten, die Züge gehen auseinander, und er weint. Er sieht sein Schicksal vor sich und beweint es. In den Hörern kriecht ein namenloses menschliches Mitleid empor, man kann diese Augen des Kranken nicht mehr vergessen, diese gütigen, liebenswürdigen, und diesen armen, freundlichen Mund. Nachher singt Oswald vor sich hin. Es ist kein Soufleurkastenwahnsinn, vom Schlag der Ophelien, Gretchen, der Koloratur-Lucia von Lammermoor. Es ist der traurige Gesang einer absterbenden Seele, die einsam dem Dunkel entgegenzittert.

Der Gesang eines Verlassenen. Und dann sitzt er in seinem Stuhl, blödsinnig und gleichgiltig, und wie ein Ochse, und ruft mit dröhnender, gesunder Stimme nach der Sonne. Wie ein Ochse; ohne menschlichen Zusammenhang.

II.

Erschütternd ist Zacconi, wo das Lächerliche mit dem Schicksalsvollen kämpft. Er spielt einen humorhaften, verkommenen und versoffenen Agenten, der adlige Reste in der Seele trägt. Ein Stück Triboulet, ein Rigoletto, ins Moderne übersetzt. „Hätt ein schön Töchterlein, nicht mehr, — die liebt er über die Maßen sehr.“ Wie Zacconi diese Tochter schnalzend, augenzwinkernd und zufrieden herzt, das frißt an der Seele . . . wie sein schweigsamer Abschied vor dem letzten Gang. Er räumt sich aus dem Weg, um ihr nicht zu schaden . . . und die Reue eines ganzen Menschenlebens bricht aus den Augen dieses grauen Schnapstrinkers. Ecce peccator!

. . . Aber das Höchste, was Zacconi an Rührendem vermag, gibt er in einem Episodenstück von Turgenieff, als Kusofkin. Ein Gutsinsasse, der seit Jahrzehnten das Gnadenbrot ißt, sieht nach Jahrzehnten die junge Herrin und verrät sich als ihren

Vater. Nach einer kurzen Umarmung muß er für immer das Gut verlassen: ihm und ihr bleibt das Geheimnis. Der alte Kusofkin, bei Zacconi, hat weiße Haare, eine rührend altmodische weiße Weste und einen langen Rock. Ein bescheidener, gütiger Greis; und wie er an der Wand steht, wie er im Zimmer in zitternden Bewegungen ausweichend rückwärts geht, wie er lächelt, wie er fein und artig ist bei aller zitternden Mitleidswürdigkeit: das kann so kein Zweiter. Man neckt ihn, vornehme Bengel behandeln ihn roh; sie bringen ihn gewaltsam zum Trinken; setzen ihm eine Papierkappe auf. Da erhebt sich würdevoll der Unwille des gekränkten Alten. Er macht Vorwürfe. Warum? sagt er zum Hausherrn, warum behandeln Sie mich so am ersten Tage nach Ihrer Ankunft? Er wiederholt gekränkt: Warum? Warum? Und dieses „perchè?" zerreißt die Seele. Man möchte auf die Bühne springen, die Peiniger niederschlagen . . . „Warum?"

Zum Schluß, wenn er Abschied nimmt von der Tochter, ohne sich verraten zu dürfen, macht er demütige Blicke zu ihr. So fein, so bescheiden — so erschütternd! Dann geht er. Er ist ein Seelenmaler von tiefster Gewalt. Ich stelle dies neben das Größte, das ich gesehn.

III.

Zacconi vermenschlicht den Riesen Lear, er ist eine Greisengestalt von leisem, halb verschlucktem, innerlichem Schmerz. Dies Rührende hatte Rossi nicht, Sonnenthal nie in gleicher Macht. Sonnenthal ist doch ein gekränkter Wiener Beamter. Rossi besaß die Wucht. Durch tierischen Ton, durch Gebell und eine knarrende, verschollene, rostige Stimme zeigte er mit tappendem Schreiten der alten Pranken den wilden König. Zacconi ist ein guter, ein bißchen eitler Greis, dem man bittres Unrecht getan hat. So schuldlos hat keiner gelitten wie er. Er hat Augen, die unendlich vorwurfsvoll blicken. Man muß wegsehen. War die Gestalt von Shakespeare? Ich weiß nicht. Ja, sie war es.

IV.

Zacconi hat einen Grundzug in jener besonderen Menschlichkeit. Er liegt äußerlich vielleicht in den Linien um die Augen, um den Mund, in der nicht zu stark vibrierenden Stimme. Und weil alles an ihm sozusagen differenziertes, innerliches, adligstes Nerventum ist, wird er unvergeßbar als Hauptmanns Johannes Vockerat. Er ist . . . ein hesperischer, kein deutscher Vockerat — doch für die Er-

innerung der maßgebende. Ganz gross in der einsamen Sehnsucht nach der forteilenden Schwester. Er kann mehr als die nördliche Schule, welche den Grundsatz des Gefühleverkneifens heilig hält — und ist mindestens so schlicht wie sie.

. . . Zacconi zuckt mit den Mundwinkeln, ist blaß, verstört, sarkastisch, es kommen Klänge aus der Tiefe: und die Gegenwart — die zum Glück nach heroischen Irrtümern an der Zivilisierung der Menschennatur arbeitet — fühlt in Zacconi, auch wenn er lacht, ihr Kind und einen ihrer Kämpfer.

Ich liebe ihn darum. — Novelli ist ein grandioser Histrio.

EINE UNBEKANNTE

I.

ER ÜBER FREMDE SCHAUspieler urteilen will, soll nicht bloß Gastspiele in Deutschland sehn.

. . . Wenn die Lichter auf dem Markusplatz angezündet wurden — in einem Herbst, in Venedig — saß ich im capello nero und speiste zur Nacht.

Dann lockte die Abendmusik und die schwarzen Lazerten in dem trachytgeplatteten Opernprospekt, den man Piazza nennt. Sie wandelten durch das Gewühl, harmlosen Ernst auf den Gesichtern, das Haar in einen griechischen Knoten gesteckt.

Doch wie schön die Abendmusik war, ich trennte mich schließlich von ihr; meistens um neun. Ich ging, weitab, über marmorne Brückchen; durch Gassen und Gäßchen, über dunkle Stege, unter Torwegen durch; wieder über eine kleine Marmorbrücke, an einer Kirche und einer Schusterwerkstatt vorbei; durch einen Säulengang am Wasser entlang, über Treppen zu Kirchenplätzen, an heimlichen Ecken und dort vorüber, wo die schöne Tochter eines Weinwirts in der Abendgasse stand — bis ich auf Irrwegen an

einen niederen, gasbeleuchteten Eingang kam, der vom Dunkel kaum abstach. Das war das Goldonitheater.

Hier sah ich die Unbekannte. Sie spielte jeden Abend. Das Publikum huldigte ihr, von der man in Deutschland bis auf den Namen nichts weiß:

Clara della Guardia.

II.

Das Goldonitheater ist ein alter Kasten. Aber durch die mattblaue Decke wird ein Schimmer von Festlichkeit zu den klapprigen Lederbänken niedergesandt. Wie oft betrat ich dies alte Komödienhaus in schweigender Stimmung. Es läßt einen dämmervollen Eindruck im Gedächtnis. Halberleuchtete Gänge . . . die wurmstichigen Balken quietschen, wenn man hinter den Rängen entlang schreitet . . . Loge an Loge . . . ein melancholisches Orchesterchen spielt Operettenmelodien zum Anfang . . . in den dunklen, schmalen Zellen sitzen schwarzhaarige Damen mit gepuderten Gesichtern . . . hinter den Parkettbänken, zwanglos, den Hut auf dem Kopf, ein Trupp Herren.

Einmal während der Vorstellung, seh ich neben mir eine Katze sitzen (es ist keine Dichterlüge),

sie sitzt still da und scheint dem Spiel zu folgen; später trifft man sie in jeder Vorstellung, die Hörer lieben, kennen und streicheln sie, die Theaterkatze.

. . . Auf der Bühne spricht und gestikuliert die Della Guardia, hinreißend zwischen Lachen und Weinen . . . rasender Beifall aus dem Hause, . . . dann, im Zwischenakt schleich ich durch einen schmalen, trüben Gang hinter die Kulissen . . . sitze in der kleinen, hellen Garderobe der Della Guardia . . . sie lehnt geschminkt und im Kostüm in einem Sessel . . . mir im Profil zugewandt redet lächelnd der Advokat Herr Cesare Sarfatti, ein großer, starker, mondäner Venetianer mit prachtvollen Schnürstiefelchen . . . Das Licht fällt in die vielen großen und kleinen Spiegel, die auf dem Tische stehen; die eine Gesichtshäfte des Venetianers ist ganz dunkel . . . wir sprechen französich und lachen . . . Der Advokat sagt (mit einer Verbeugung gegen mich), Deutschland sei groß in der Politik, aber (mit einer Verbeugung gegen die Della Guardia) Italien groß an schönen Frauen . . . es klingelt . . . wir müssen hinaus . . . der Advokat rennt in seine Loge . . . ich ins Parkett . . . im nächsten Zwischenakt sitzen wir wieder da . . .

Wir in Deutschland kennen die Duse. Die Duse ist jemand, der fast außerhalb der Vergleichsmöglichkeit steht. Aber auch dieses Jahrhundertgenie dankt natürlich vieles der Abstammung. Wenn eine Della Guardia nach Deutschland käme, würde man sehn, was an der Duse national ist . . . So eine Della Guardia hat nicht ihren Schmerzenszug; doch sie gibt anklagenden Haß, Qual, schluchzenden Groll, tobt im Begehren wie im Wehren, ein Hauch von sinnlicher Gesundheit umströmt sie, sie hat eine Stimme, die man im Gedächtnis behält: ein metallisch zitternder Ton. Ihr stärkstes Merkmal ist Leidenschaft, Leidenschaft, Leidenschaft. Ihr allerstärkstes, daß sie Italienerin ist.

Vom Schwarme der Unbekannten.

III.

Es war einer der seltsam dunkelsten Abende während der paar Wochen, die ich damals in Venedig wohnte. Die Della Guardia spielte die Musotte. Ein leiser Schauer faßt die Hörer, wie aus der Ecke, wo die Sterbende gebettet ist, Töne voll Schmerz kommen. Leise, entsetzliche Klagen quellen aus dem Innern eines wunden Geschöpfes. Wie ein arm verendendes Tier liegt sie und schreit

aus tiefster Brust, wenn sie das Wühlen des Tods in den Eingeweiden spürt. Man macht es so bei uns nicht . . . Mit einer Inbrunst hält sie dann den brechenden Blick auf den Geliebten. Sie umschlingt ihn; und noch ein letztes Mal. Still und rasch war sie dann tot.

Die Leute schaffen sich, im Innersten erschüttert, Luft in Stockstampfen und Klatschen. Rechts in der Orchesterloge applaudiert eine blasse Dame vor allen; die Della Guardia verneigt sich tief gegen sie. Es ist die Duse.

Die Duse; die ganze Gestalt in Schwarz, nur die Handschuhe weiß. Ich beobachtete lange das Zaubergesicht während des verhallenden Schlußakts. Es hat doch nicht seines gleichen in der Welt. Um elf Uhr (es war eine dunkel sommerliche Nacht) schritt die Duse mit drei jungen Damen, die in ihrer Loge gewesen, durch ein venezianisch enges Gäßchen langsam zum Canalazzo. Sie stieg mit den drei Jungfrauen in eine Gondel, unter dem Dach von schwarzem Tuch nahmen sie Platz und fuhren durch die schwermütigen Gewässer. Rechts lag die nächtige Rialtobrücke.

Es war im September 1894.

V.

Ich sah die Della Guardia jeden Abend. Einmal machte sie in rasendem Lustspieltempo die Bezähmte Widerspenstige. In jedem Zuge stürmisch-resolut. Mit welcher bestienhaften Grazie sie sich vor Vater und Bräutigam aufführt. Mit welcher komischen Wut sie die jüngere Schwester durchprügelt. Und was war diese Wilde zuletzt für ein holdes, entzückendes, gezähmtes Käthchen! Selig schielte sie zu dem geliebten Mann empor. Ich spürte das Walten der anderen Rasse. Der Schauspielerrasse. Gott hat ihnen vieles im Schlaf gegeben.

Einmal sah ich die Della Guardia als Magda, die aus dem Elternhaus verstoßene Berühmtheit. Beim Wiedersehn mit dem Regierungsrat brach sie aus. Diese Wildheit des Mutterinstinkts: wie ein Gewitter kam es über den Mann, der fahl und starr vor Entsetzen, nicht bloß in zufälliger Verlegenheit ihr gegenüberstand. Sie las ihm nicht die Leviten wie eine deutsche Gattin und Mutter; sie war nicht sarkastisch-höflich wie eine Weltdame: sie tobte schluchzend wie ein Weib, dem es im Augenblicke klar wird, daß dieser Mann ihr Leben verdorben hat. Sie schluchzte, anklagend, schrie sich vom Herzen herunter, was sie in allen Jahren mit

sich geschleppt. Unvergeßlich ist sie: schwarz wie eine Neapolitanerin, mit vorgebeugtem Oberleib, die leidenschaftlich gestikulierenden Hände vorgestreckt, der ganze Körper erschüttert von bebender Glut, die Augen voll Haß wider den Mann gerichtet, auf den sie stürzen zu wollen schien . . . Und sie war doch nur eine Unbekannte.

* * *

Über fremde Schauspieler kann der nicht entscheiden, der Gastspiele in Deutschland sieht. Über italienische nicht, wer niemals in Italien war; wer nie in sommervollen Nächten eine Schmiere sah, darunter mittendrin einen Kerl oder ein Weibsbild — der Kopf umleuchtet von der Gloria des Landes; einer Rasse.

KARIKATUR AUF DEN JUNGEN ANTOINE

GALLIENS ANTEIL

I.

TALIEN HAT MENSCHEN-tiefere Darsteller, — doch Frankreich ist das Land der Regie.

Kein Spielleiter irgendwo hat es heraus, den Gang der Handlung zu tönen wie Antoine. Keiner, ein Kunstwerk so zu gliedern. Eine rara avis! Das Ritardando mit überlegener Macht zu brauchen, wie bald das Accelerando; herauszuheben, abzustufen, zurückzudrängen, hinwegzuhuschen; die Künstler zu formen zum Ebenbild seines brutalen Willens; und das Ganze zu bändigen, daß es „steht', ein für alle Mal; darin ruht die Geniekraft dieses Mannes.

Nicht in seiner Darstellung. Antoines Grenzen sind eng, in der Simplizitätsspielerei, wie die seiner Vettern in Deutschland, und ein Italiener steckt beide in den Sack . . . noch als Simplizitätsspieler. Antoine ist groß als Anreger für eine Schauspielerrichtung. (Er selber bildet einen gewissen Wert in der schlichten Linie. Er spielt sozusagen mit dem Gestus der umgekehrten Hand von links unten

nach rechts oben, mit der diagonalen Wucht, wobei sich etwa der große Zug mit dem groben Zug berührt.)

Aus jedem mittleren Stück macht er eine Aufführung, an die man nach zwanzig Jahren denkt, mit den Einzelheiten. Man hat das Gefühl: die Aufführung ist das Werk eines Kopfes, eine Faust schob die Puppen, zähmte Schatten und Licht. Nicht bloß im Naturalismus, — er weiß ein Traumstück wie Hannele zu inszenieren . . .! Man hat den Wunsch: könnte der Mann zu uns kommen, Werke zu spielen, die größer sind. Er würde den Florian Geyer auf die Beine stellen . . . Erst durch Reinhardt und seine Schar sind bei uns in der Regie Zustände geschaffen, die sich vor Antoine sehen lassen können.

II.

In der Antoine-Ära ist noch im kleinsten Bums-Theater an der Seine die Regie bewundernswert. Es wird die Wahrheit des Alltags in einem Dutzend Bühnenhäuserchen von wenigen Parkettreihen mit einer Täuschungskraft gespiegelt, daß Schmarren, Melodramen, Polizeiberichte, Sensationen, Brutalitäten tief erschüttern können. Man erlebt die selt-

samsten Theaterwirkungen, über die man staunt, dank einer diesem Volk eingeborenen Gabe der Regie; sie ist in der Antoinezeit zum Gipfel gelangt. Die Einzelnen sind auch hier nicht verblüffend groß: doch ihre Menge, ihre Gesamtheit wird unsterblich. Sie machen sechzig Proben und wagen alles. Eine nationale Verbreitung dieser Regiefähigkeit ermöglicht, daß in irgend einem Zufallskasten von Meistern gespielt wird (die vielleicht Hungerpfoten saugen) mit einer Abtönung, mit einer Rapidität des Ineinanderfassens, mit einem Wahrheitsmut, daß ein nationales Unikum aufleuchtet. Man sehe das Stück eines Spätlings wie Capus mit dem leisen Galgenhumor, mit dem Lächeln des Verzichtens, mit dem Fünfgradeseinlassen, mit dem etwas gepreßten Glück, mit dem müd ironischen Einlenken, — was für köstliche Zwischenstufler als Regisseure sind sie hier, ebenso bei dem zarteren Donnay. Es ist die Vollendung: nicht bloß an Naturtreue, sondern an Musik. In der Regie liegt der Gipfel von Galliens Bühnenkunst.

III.

Hierneben verblassen die Einzelnaturen. Das Wrack Sarah kennen zu lernen ist ein Stoß der Enttäuschung. (Ich spreche von der Periode bevor

sie nach Berlin kam.) Man braucht Zeit, um sich klar zu machen, weshalb die Frau so berühmt ist. Dann gelegentlich erkennt man, was sie Bezauberndes hat. Ein gemäßigter Vogelkopf. In der Schärfe des Blickes, in der scharfen Betonung fühlt man die Jüdin. Auch in der Art, wie sie zum Diener spricht, in irgend einem Lustspiel als ob sie sagen wollte: „'s gut, mach' schon, daß du rauskommst." Man fühlt, daß die Rachel, von der uns die Väter erzählten, aus ganz andrem altbiblischen Holz gewesen sein muß. Die Schlitze, aus denen die Bernhardt sieht, sind verquollen; die Nase von prachtvoller Feinheit . . .

Die Erinnerung an die merkwürdige Person bekommt nach und nach Gewalt. Vor allem die Stimme, wenngleich sie zerbrochen ist, und einige Bewegungen werden nachher lebendig. Die Stimme und einige Bewegungen: sie spricht wie ein Kind; sie hat die klingende Stimme eines Kindes im alten Leib; eines wundersamen, verzogenen Kindes. Verzogen sind ihre Haltungen; mit einem einzigen Neigen des Körpers und einem Ausstrecken der Arme, im Flug vorübergehend, bleibt sie im Gedächtnis. Es liegt etwas sehr Schmeichlerisches darin. Und wenn sie heiter die Zähne weist, als ob sie lächelnd be-

SARAH BERNHARDT

COQUELIN

zwungen wäre, so hält vor diesem Lächeln von großer, verwöhnter, provozierender und einkassierender Liebenswürdigkeit niemand stand.

Aber niemand vergißt für eine halbe Minute das glänzend Zurechtgelegte des Spiels. Die Frau ist gefallsüchtig bis in die Fingerspitzen, spielerisch bis ins Gekröse. Sie mit der Duse vergleichen zu wollen, — ach Gott. Und sollte die Duse nicht sechzig-, sondern hundertzwanzigjährig sein, man würde noch erkennen, daß sie ein Naturspiel ist, wie man bei der Bernhardt erkennt, daß sie eine berückende Macherin ist.

Du schaust mich an — du fragst mich, was dir fehle?
Ein Busen. Und im Busen eine Seele.

IV.

Ich zergliedre sie zweckmäßig in einem Stück, das sie nach Deutschland gebracht hat: Tosca. Der erste Akt in der Kirche: Sarah Bernhardt ist schmeichlerisch nett zu ihrem Geliebten. Im zweiten Akt geschieht nichts Besonderes. Im dritten dieses Schmarrens wird der Geliebte gefoltert, — sie hört es, der Menschheit ganzer Jammer soll schreien. Aber sie macht kluge, sehr technisch-sichere Geschichtchen. Sie macht „Qual". Sie greift keinem ans Herz. Im vierten Akt ist die Hauptszene: sie

soll sich hingeben, um den Geliebten frei zu sehn (wie Marion Delorme bei Victor Hugo). Hier ist ein Augenblick auf dem Sofa sehr gut, sehr knapp gemacht. Sie gibt in Todesangst das Jawort, es scheint sich zur selben Zeit ihr Magen zu empören, und sie schämt sich. Diese drei Dinge macht sie geschwind und prachtvoll treffsicher. Dicht hintereinander: Zustimmung, Widerwille, Scham. Hierauf ergreift sie den Dolch und tötet den Bedränger. Wie eine Nachtwandlerin, ganz fahl (ich dachte: sie macht „Fahlheit"), große hypnotisierte Augen, sie stößt zu wie im Traum (sie macht „Traum"). Siegreiche Fertigkeit verwandter Art werden wir bei der Réjane sehen, — die größer ist. Und das alles bleibt eine über die Maßen gelungene Nummer Sehr tüchtig sehr klug.

Die Töne sind bei ihr immer unecht; sonst hat sie keinen Fehler. Sie sagt mir nichts. Ich kann mir nicht helfen: sie sagt mir nichts. Sie macht sich niedlich, wobei sie oft bezaubernd ist, oder sie entwickelt Tigernervosität; an tiefer Kunst gemessen, bleibt es immer Talmi. Und alles wirkt nicht etwan als Folge der Jahre. Ich fühlte, als ich sie zum erstenmal in Frankreich sah: sie kann nie echt gewesen sein. So erscheint sie auch ganz schwach,

wenn ihr Geliebter tot ist; sie macht „Weinen". Sie weint nicht wirklich um einen erlittenen Schmerz. Sie hatte diesen Statisten in keinem Augenblicke geliebt. Sie gab nur Gebärden der Hingebung, des Schmollens, der Besorgnis, — (wo bei der Duse ein Liebesblick Welten heraufdämmern läßt) . . .

Bei der Duse hört man die Ewigkeit rauschen, bei der Bernhardt die Kulissen wackeln.

GABRIELLE RÉJANE

I.

IE RÉJANE IST GRÖSSER, „C'est vraiment une actrice!" schreibt der ältere Goncourt 1888 in sein Tagebuch.*) Er wußte warum. Die Réjane muß vor ihn getreten sein wie ein Retter aus dem Paradiese. In dürren Zeiten erblickt er sie als Helferin, ein betagter Mönch, das Haupt umleuchtet vom fahlen Heiligenschein der Schlemihle. Sie geht heldenhaft für ihn ins Zeug, spielt seine Germinie, erzählt ihm Geschichten von ihrer kleinen Tochter. Er schreibt es ins Tagebuch. Einmal verspricht sie ihm einen Kuß. (Er schreibt es ein.) Schließlich besucht sie ihn, strahlend und jauchzend; man weiß nicht, ob sie seinen Erfolg bejubelt oder ihn tröstet über seinen Durchfall.

Wir rufen mit ihm: c'est vraiment une actrice; — doch in anderem Sinne: Das ist in Wahrheit nur eine Schauspielerin.

Auch sie ist nicht, wie die Duse, ein Erdenmirakel. Sie ist nicht mal, wie die Sorma, ein Stück Poesie.

*) Journal des Goncourt VII, 312.

Mit Genehmigung von Frederick H. Evans

MADAME RÉJANE

Sie macht alles, was man, ohne ein Genie zu sein, machen kann, und macht es vorzüglich. Sie stirbt vorzüglich. Sie grollt vorzüglich. Sie liebt vorzüglich. Sie kämpft vorzüglich. Sie weint vorzüglich. Dabei fühlt man, wie bei der Sarah (nur daß Gabrielle Réjane viel Ernsteres gibt): jetzt macht sie das Sterben, jetzt macht sie inneres Kämpfen, jetzt macht sie Verliebtheit, jetzt macht sie das verhaltene Weinen, jetzt macht sie die Grollszene. Zum Beginn ertönt ein Glockenzeichen.

Die Réjane ist nicht empfindungslos. Welches Unrecht, sie als Macherin hinzustellen. (Um wieviel leichter würde sie zu kennzeichnen sein, wenn sie das wäre.) Aber die Technik an ihr ist das Vorwiegende. Der Fall wird erschwert, indem sie eine gewisse Einfachheit beobachtet. Sie legt sie schon mehr an den Tag. Um es mit einem Wort zu sagen: sie starrt von Natürlichkeitsmätzchen.

Sie arbeitet das Lebenseinfache so heraus, daß man den Naturalismus deutlich merkt; daß man findet: sie macht die Natürlichkeit großartig.

II.

Will sie eine vollendete Technikerin sein, so muß sie auch die Technik der Übergänge beherrschen. Bei

der Duse — nur das Technische betrachtet — gibt es keine Glockenzeichen. Alles geht in einander. Und die letzten Einzelheiten in der Technik der Réjane, die allerglänzendsten „Momente", sind doch klein gegen das, worin die Duse gelegentlich die Laune hat, auch technisch groß zu sein.

Die Duse als Fedora wird gefragt, wen der Graf Loris anbetet. Dieser Loris ist der Mörder ihres Bräutigams. Sie hat ein einziges Ziel: ihn zu vernichten. Zugleich beginnt sie unbewußt, ihn lieb zu haben. Als sie nun gefragt wird, wer die Person ist, die von Loris angebetet wird, hat die Duse zu sagen: „Ich". Dieses „Io", wie sie es spricht, drückt aus: der Mann ist ein verworfener Schurke, den ich hasse, aber es ist seltsam, wie auffallend er mich verehrt, ich mache darüber höhnische Bemerkungen, doch leise, leise lieb ich ihn, ohne es zu wissen, und wenn das jemand behaupten wollte, wenn jemand sagen wollte, daß ich dem Mörder meines Teuersten auch nur verzeihe, so würde meine Trauer ihn namenlos verachten und solche Roheit im Innersten beklagen. Die Duse macht, um das auszudrücken, eine einzige Armbewegung, eine einzige Gesichtsbewegung und eine einzige Pause; dann sagt sie: „— — — io".

Und für die Dauer eines längeren Daseins vergißt man dieses „io" nicht mehr. Hier ist neben allem anderen ein Gipfel der Technik. Nach Jahr und Tag wird man sich klar, daß zu solcher Wirkung auch eine grenzenlose Technik nötig gewesen sein muß.

Bei der Réjane ist es anders. Sie hat bei Meilhac einen der bedeutendsten technischen Momente. In gedrückter Stimmung muß sie mit einem leichtsinnigen Vater plaudern. Auch sie hat widersprechende Empfindungen zu malen. Sie spricht lächelnd, doch immer sind ihr die Tränen nah. Man bewundert sie; es ist prachtvoll; und jetzt gleich fühlt man, eine wie große Kunst dazu gehört, das zu machen . . . In drei Punkten also scheidet sich die Technik der Réjane von der Duse. Die Réjanesche Technik vermag weniger auszudrücken; sie vermag es minder überlegen auszudrücken; und wo die Duse eine ewige Melodie gibt, neigt sie noch zur Cavatine. Wieder ist die Réjane hier keine gewöhnliche Koloraturdame (wenn sie es wäre, läge der Fall einfacher), aber Sieglinde ist sie auch nicht.

Sie bleibt eine große Kompromißlerin.

III.

Vielleicht ist es immer wiedere töricht, die gallische Schauspielkunst mit der italienischen zu vergleichen. Die italienische bleibt die höchste in der kaukasischen Welt. Die Italiener reißen die Kulissen von der Seele, die gepeinigte Kreatur sendet den Schmerzensruf aus der Tiefe, erschütternd, niederwerfend. Der Schmerz der Franzosen hat Accente. Oft, wenn sie menschliche Qual darzustellen haben, sind sie mehr wütend als leidend; mehr Keifer als Märtyrer; mehr gereizte Bestien als innerste Opfer.

Die Réjane ist eine Soubrettentragödin — freilich ersten Ranges. Alle Minauderien im Leid kommen wundervoll bei ihr heraus. So rührt sie zunächst als Treibhausdame. Wie niedlich stirbt sie, wie niedlich-ergreifend leidet sie. Hier liegt ihr bißchen Poesie; sonst ist sie daran arm, wie sie arm an Rausch ist. Sie reißt nicht hin. Und wenn sie als Nora in tiefster Qual das Tamburin schlägt und tanzt: sie reißt nicht hin. Wundervoll wirkt sie mit aufgelöstem Haar hin- und herrasend, wie irrsinnig. Aber sie „beginnt die Tamburinszene" — ich kann mir nicht helfen. Es fehlt der Rausch. Was sichtbar wird, ist eine künstlich gesteigerte Wildheit, nicht eingeborene Leidenschaft des Schmerzes.

IV.

Keine deutsche Schauspielerin hat diese Technik. Aber man stelle sich die hier viel kleinere Sorma vor. Dunkle Sehnsucht. Etwas in die Ferne Schwebendes. Versunkene Kränze. Sterne in der Dämmerung. Ein Lied. Von solchem Zauber hat die Réjane nichts. Für eine gewisse Größe ist eine gewisse Melancholie nicht zu entbehren. Sie bildet zuweilen den Ewigkeitszug. Sie ist das Letzte, über den Dingen Hinziehende, über der Seligkeit und dem Elend zufälliger menschlicher Komödien. Die Réjane hat aber nichts Ewiges. Sie ist vielseitiger als die Sorma; sie steht technisch unendlich höher als die Sorma: doch ihre Gestalt ist nie die Gestalt einer Kreuzträgerin. Die Sorma ist eine Musik; die (größere) Réjane bleibt vraiment une actrice.

V.

Die Réjane gibt die Nora. In diesem wesentlichsten ihrer Stücke versagt sie. Noras Kinderverlogenheit — reizend! Dann wird fein eine Mischung von Schuldbewußtsein und Sichfreifühlen von Schuld zuwegegebracht. Eine vorzügliche Leistung, so sehr man die Leistung spürt. Jetzt aber kommt das

nicht Wunderbare. Die Szenen mit Rank bleiben bedeutungslos, und hier ist ein Prüfstein. Wer das Beste nordischer Schauspielkunst sehen will, sehe die Szene zwischen Rank und Nora, wie sie Rittner und die Sorma spielen. Was an Tragik in der stummen und ungeschehenen Umarmung zweier vorübergleitender Seelen ruht, was an stummer, verdrängter Abschiedsstimmung: das wird hier sichtbar. Die Réjane hat keine Vermutung, daß in diesen Szenen eine Welt und der Untergang einer Welt liegt. Die Szenen kommen und gehen, ohne daß man das Rauschen gehört hätte; nämlich der Ewigkeit.

Nora wird bei ihr geläutert durch die Wechselangelegenheit, nicht durch Einsicht in den Charakter des Gatten! Glänzendes Mißverstehen und Anempfindung. Man sieht das Spiel einer Französin, die von einem spröden, alten Norweger etwas läuten gehört, die im Äußeren durch einen Tituskopf sehr einprägsam charakterisiert, sich auch Mühe gibt tonlos zu sein, und im Grunde fast eine Anti-Ibsendarstellerin ist.

VI.

Ihre Geschicklichkeit im Ergreifen, und die Vollendung, mit der sie rühren gelernt hat, zeigt

sich in der Tragödie des leichtsinnigen jungen Mädchens Gilberte. Sie hat da eine Probe auf dem Liebhabertheater mit einem wirklichen Liebhaber abzuhalten. Gilberte bleibt stecken. Zerstreutheit, Schwüle, Liebeszittern — das gelingt ihr bezaubernd; man ahnt schon, wie unübertrefflich sie bei Donnay als Nerven- und Liebesweib Helene Ardan ist. Und doch: der Eindruck des Zurechtgemachten schwindet nicht. Auch in dieser schwülen Szene blickt sie im Geist auf die Zuschauer und ruft, wie der Vogel im Märchen vom Machandelboom:

Kywitt, Kywitt,
Wat vörn schöön Vagel bün ick.

Kompromißkünstlerin! Sie hat in ihrem Leben den Taumelbecher nie geleert, sie bleibt Französin.

Was man ihr nicht nachspielen wird, ist etwan eine Sans-Gêne, — wo sie äußerlich glänzend charakterisieren kann. Gleich einem kostümierten Affen wankt ihre ruppige Herzogin durch die fürstlichen Gemächer. Allerdings macht sie blutige Übertreibungen. Wenn sie die neuen Gewänder probt, mit den allzulangen Ärmeln, ist sie ganz mit Bewußtsein ein Affe; ein recht übertreibender Spaßmacher; eine auftragende Komikerin. Die Niemann-

Raabe gab ein derbes, rechtschaffenes Waschweib: die Réjane ist eine verschmitzte Wäscherin, ein Gassenmädel, ein Pfiffikus, ein Schusterjunge. Da liegt ihr Element: Soubrettenhaftes mit dem Realistischen klug verflochten.

Gabrielle Réjane ist, mit allem was sie hat und nicht hat, die größte Bühnenfranzösin ihrer Zeit. Leuchtend verkündet sie noch einmal, was die Technik vermag . . . ohne den Ewigkeitszug. Und was Frankreich Wundervolles hervorbringt . . . ohne das Wunder.

DER LETZTE

I.

OQUELIN, DER LETZTE seines Stammes . . . Ein Gesicht wie die fromme Helene. Ein Spießergesicht, was Zwinkerndes um die Augen, eine Stülpnase, ein Gesicht mit Nischen; ein halbes Klownsgesicht. Drumont nennt ihn den Schauspieler des Judentums; den Schauspieler des Gambettismus: weil Gambetta sein Freund war. Man verschaffe sich im Buche dieses Rasenden den Genuß des dritten Abschnitts. Da bringt er sie zusammen, den Histrionen und seinen jüdischen Kaiser. Abends bei Daudet liest Coquelin die „Könige im Exil". Der Tod hat nach Gambetta schon die Hand gereckt; aschgrau, doch vollblütig, gedunsen von krankhaftem Fett, das letztemal, wo ihn Drumont erblickt, ein Gezeichneter, lehnt er am Türpfosten, hört mit angestrengter Aufmerksamkeit den Lieblingsmimen und das willkommene Werk, darin „die ehemaligen Zepterträger verhöhnt werden, alle die Nachkommen erlauchter Geschlechter, die über Europa geherrscht",

— und Gambetta scheint zu denken: jetzt bin ich an der Reihe.

Drumont hat viel einbildnerische Kraft. Er macht für Coquelin die Republik verantwortlich: mit demselben Recht, wie er Bonapartes Semitismus zu erwägen gibt. Hat es überhaupt einen Sinn, Schauspieler politisch einzukasteln: dann gehört Coquelin zu einem verstorbenen Kaiserhof.

Und der Schauspieler dieser dritten Republik heißt Antoine.

II.

Coquelin ist ein Sprecher ersten Ranges. Neun Zehntel seiner Kunst ruhen auf dem überlegenen Ballspiel mit Klängen, mit Stufungen, mit Wechsel von Höhe und Tiefe der Stimme, mit dem Zungentempo, mit der Meisterschaft des Umschlagens, des Verschluckens, des Indenbartmurmelns, des Abspringens. Mit einem Wort: Artikulationshumor. Wenn er im „Fräulein von Seiglière" als grauköpfiger Advokat mit einem Schloßherrn, oder mit einer Dame, oder mit einem jungen Mann redet: so hüpft seine Stimme wie ein Eichhörnchen, bald dehnt sie sich wie ein Gummizug, bald schnobert sie wie ein Hund, bald flackert sie wie ein Licht,

bald schlürft sie in der Unterwelt wie eine Ratte, bald fährt sie auf den Kernpunkt wie der Reiher auf den Fisch. Die Stimme scheint zu zwinkern wie das Auge. Und das Auge scheint zu quieken.

Wenn er merkt, was mit dem Partner los ist; daß er dem Schloßherrn aufs Dach steigen will; wenn er Zusammenhänge ahnt; wenn er begreift, ohne zu sprechen; wenn er vermutet, ohne zu begreifen; wenn er mit dem jungen Mann zur Tür hinscharwenzt, Artigkeiten tauscht, halbe Winke wechselt: dann ist er im Fahrwasser. Er scheint die Drolligkeit und Subtilität selber. Alles ist meisterlich gemacht, sitzt fest, arbeitet schlagend: trockner Witz, kaltblütige Gewandtheit, pfiffige Ironie. Das ist die eine Seite.

Sein zweites Merkmal ist Kraft. Hier liegt sein bescheiden demokratisches Teil. Er ist ein Schlächterssohn. Gewiß ein Gehenkter und Gerissener, der auf zerkleinerte Wirkungen spielt, aber vom Mutterleib her ein Bursche mit starken Knochen. So formt er im Tartüff den handfesten, hanebüchenen, fleischlichen Zug. Mehr Räuber als Schleicher. Er führt mehr die Keule im Wappen als das Stilett. Schon im Aussehen bekommt er eine schwere, bewegungslose Wucht; kompakt, albdrückend; man

ist froh, wenn der Kerl aus dem Haus ist. Am stärksten bleibt das äußere Bild im Gedächtnis; seelische Vorgänge überzeugend zu machen scheint seine Sendung nicht. Der begabte Mann hat nicht den geringsten Ewigkeitszug.

III.

Bild und Stimme: beides wirkt zusammen in der Darstellung des Mascarill, in den Précieuses ridicules. Mascarill der gebildete Hausknecht, — auf Beseeltheit kommt es da so dringend nicht an. Coquelin gibt eine Studie, wie hingewirbelt, dennoch in jeder Einzelheit herausgearbeitet. Ein ziervoller Lakai, schnalzig und schmalzig, und wandelt wie ein Bräutigam. Er wälzt sich in lieblicher Entzückung, wenn er mit schöngeistigen Fräuleins scharmuziert, er belächelt sich, er gurgelt vor fetter Selbstwonne, er leckt sich wie ein Kätzchen, er schmilzt vor Protzenglück, er zittert vor selbstzufrieden süßer, geistreicher Lust. Man muß das sehen, diese farbige Gestalt einer gallischen Posse, von einem Sohn des Landes verkörpert. Hier ist Coquelin auf der Höhe. Man bewundert das Gemisch von Technik und Laune. Zwar bleibt er derselbe: mehr ein Unterhalter als ein Gestalter, — noch

GILLES

wenn er den Napoleon macht. Mehr ein Sprecher als ein Schöpfer. Mehr der Mann einer Stimmwirkung als der Widerschein eines Menschen.

. . . Eine Hundeschnauze großen Stils. Schlau sein; wach sein; drollig sein; nie die Fassung verlieren: das ist die Weltanschauung dieser Kunst. Kaltblütige Kunst, Sicherheitskunst, Abtönungskunst; sehr feststehend, sehr ruhig, sehr schlagend; eine Kunst die in keiner Minute aufhört, Mimenkunst zu sein und Epigramm.

Alles in allem: die Existenz des verstorbenen Dichters Jean Paul würde Coquelin nicht begreifen, auch wenn man ihm sehr zuredete. Urgründiger Humor wie beim Swift oder Sterne liegt gleichfalls über seine Grenzen hinaus. Er hat Innerliches nicht zu sagen. Doch er kann sein Handwerk auf eine Art, die an Genialität grenzt. Und gewiß ist er mit seinen Mängeln dem heutigen Frankreich nicht anzukreiden.

Er bleibt der Schauspieler eines versunkenen Kaiserreichs . . . Und der Kaiser eines versinkenden Schauspielerreichs.

RUSSEN

1.

IE RUSSEN, WELCHE DIE Sawina umgeben, sind allerdings nur kaiserliche Schauspieler. Sie bieten gewiß nicht das Menschlichste an russischer Dramatik: aber gewiß etwas durchaus Nationales.

National sind ihre Historien. Sie tragen da prächtige Kostüme. Reichtum an Steinen und Stoffen und Stickereien. Alles scheint ungebraucht. Wie die Gestalten gehen und stehen, haben sie was Frischlackiertes. Man behält jeden Augenblick die Klarheit, im Theater zu sein. Sie tragen ebenso naiv die kostbaren Gewänder, wie sie naiv die Rollen herunterspielen. Einfache Gebärden voll Offenheit; alles „ad hoc". Die feinere Verstellungskraft des Westens, die leisere gerissene Täuschung fehlt.

Es ist ein Bauerntheater großen Stils. Wenn Zar Iwan der Schreckliche auftritt, gleicht er halb einem Bauern, halb einem Nußknacker. Es wirken Berufsschauspieler, die auch Dilettanten sind. Mir kam die Erinnerung eines Bauerntheaters der Stadt Innsbruck. Dort sah ich „Frau Hitt". Waren lauter

Handschuhmacher und Schneider aus Innsbruck. Das eine Mädchen war nach Konstanz engagiert, für die nächste Saison. O Schurken, — dacht ich. Als ich ihnen hinter den Kulissen heftige Vorwürfe machte, daß sie keine Bauern seien, sprach die Mutter des Mädchens zu mir: „Jeder Tiroler ist ein Bauer!" Ähnlich scheinen die russischen Darsteller Bauern zu sein, auch wenn sie am Hoftheater wirken. „Jeder" Russe ist vielleicht ein Bauer. Und dies Primitive schafft einen Teil ihres Reizes.

Ethnologische Reize kommen dazu. Die Innsbrucker Bauern spielen sozusagen mit dicken Backen. Es kracht alles. Sie haben ein vollgegessenes Temperament. Ihre Bühne riecht nach Frischgeselchtem. Die russischen Bauern spielen sozusagen die Steppe. Sie haben ein apathisches Spiel. Etwas Dumpfes ruht auf ihrer Kunst. Im dargestellten Leiden ein gewisser Stumpfsinn. Der gleichgiltige Leidenszug scheint durchgehend. Kein Schrei ertönt. Ihr Pathos ist tonlos. Gedämpft und schläfrig schweben die Dinge dahin. Sie vollziehen sich in weiter Ferne. Dazu gehen diese verkleideten Frauen herum wie die Muttergottesbilder. Mit Edelsteinen reich geschmückt; die strahlende Kopfzier von Gold und Silber; Fatalismus in den weichen, dummen, ortho-

doxen Augen. Man sucht bei den Schauspielerinnen die ewige Lampe, die ihnen dunkel brennend vor der Brust schweben müßte. Besonders das Fräulein Stravinskaja ist so ein nischninowgoroder Heiligenbild auf zwei Beinen. Und wenn diese gefaßten, müden, knechtischen Männer mit der bäurischen Roheit hinter unterwürfigen Gebärden sich verneigen und den Boden berühren und ihr Los einfach hinnehmen: dann steigt eine Welt auf. Steppe, Schnaps, griechische Kirche. Hinter allen Schicksalen steht der Schatten eines sagenhaften Metropoliten; auf Glück und Elend der Menschen fällt ein dunkler farbiger Schein wie aus den bemalten Fenstern einer Kathedrale. Und wir empfinden allgemeines Albdrücken, — vor Rußland.

II.

Gegen dieses stärkste Gefühl verblaßt jedes andere. Man kommt nach zwei Abenden dahinter (wenn man seine Seele überwacht), daß hier Kunstfragen weniger sprechen als Kulturfragen. Auch die Stücke sind nicht geeignet, Kunstfragen zu beschwören. Sie bieten (in den Umrissen der Handlung) eine gradlinige Gift- und Dolch-Tragik, die fast anheimelnd wirkt. Beidemal, in der „Zauberin"

wie in „Wasilissa Melentjewa", wird die sündhafte Neigung eines Fürsten zu einer Lasterschönheit gezeigt. Beidemal ist die Fürstin ein leidender Engel. Im einen Fall wird sie vergiftet von der Nebenbuhlerin, im andern Fall wird die Nebenbuhlerin durch sie vergiftet. Beidemal geht man auf die Giftmischerin zur Strafe mit dem Dolch los. Bei Spasinsky wird aus Versehen ihr Sohn durchbohrt, bei Ostrowsky denn doch sie selbst. Ein Helfer beim Giftmord aber wird durch Iwan den Schrecklichen bloß zum Lebendigbegrabenwerden verurteilt. – – Freundliche Sphäre.

III.

Auf diesem patriarchalischen Grunde beobachtet man die Sawina. Als Schenkenweib führt sie den Beinamen der Zauberin; doch man begreift nicht, wie sie bezaubert. In ihrer tatarischen Häßlichkeit kommt sie einer niederen Hexe näher denn einer Zauberin. Sie gibt nur Belangvolles in den niederen Regungen der Seele. Ein großer freier Mensch zu sein, scheint ihr versagt. Auch sie hat den slavischen Zug: den sklavischen. Oft wirkt sie wie eine schläfrige Katze; oft wie eine muntere Katze; immer wie eine Katze. Als Hofdame ist sie mun-

ter und tippt den schrecklichen Iwan in die Seite, neckend, gewissermaßen miauend, — ihre Seele miaut. Als Schenkin bringt sie dienstwillig mit schleichend hurtigen Schritten Glas und Kanne vor den mächtigen, den verliebten Herrn. Sie läuft unhörbar und scheint Krallen zu haben. Die lauernde Falschheit blickt aus den Winkeln ihrer geschlitzten Augen. Vielleicht ist auch das national. So wie sie im Schmerz den knechtischen Leidenszug hat und nicht den Schrei. Für alles Versteckte ist sie geschaffen. Etwas Niedriges hat ihre mißtönende Stimme, die noch in jugendlicher Wallung wie die Stimme einer bejahrten Frau klingt.

Es läßt sich der Punkt beobachten, wo sie aufhört selbständig zu sein: da, wo sie anfängt, lyrisch zu werden. Wenn sie die Wasilissa in wehmütigem Wahnsinn spielt, gerät sie in das bedauerliche Laster der meisten Kulisseneuropäerinnen: auch sie kopiert die Duse. Es verstimmt bei ihr nicht weniger.

IV.

Aber sie spielt Rollen aus der Gegenwart, — und hier verdient sie, mit großem Maß gemessen zu werden. Bald von spröder Schroffheit, bald von harmloser Güte, plaudert sie, eilt geschmeidig hin

und her, macht ihre geschlitzten Augen groß und blickt erstaunt, bald versucht ihr Mund zwischen den knochigen Backen eine Bewegung, die seelische Lebhaftigkeit andeuten soll, sie nestelt an ihrer Kleidung, sie wirft die Arme nach links und rechts, windet den schmiegsamen Körper, redet mit leichter Natürlichkeit, trägt Wunder an Kleidungsstücken mit dem vertrauten Anstand einer Weltdame: kurz sie macht, was die notorischen Schauspielerinnen machen . . . und bei allem erreicht sie auf keinem Gebiet das Höchste.

Es gibt Strecken, wo ihre Leitung versagt. In einem Schmarren stellt sie die Schauspielerin Tatjana Repina dar, die in erregter Stimmung zweimal lästige Besuche ertragen muß. Die Sawina will da andeuten, daß ihre Seele ganz wo anders weilt; aber sie gibt gleichbleibende Winke einer offensichtlichen Ungeduld, die ruft: seht, ich bin ungeduldig. Oder Tatjana empfängt einen Menschen, den sie gern hat; da skizziert sie die Herzlichkeit durch gehäufte Symptome dieser Empfindung. Es sind Ladenschilder der Herzlichkeit. Während ihr Gegenüber spricht, folgt sie der Rede mit einem Aufwand von Gesichtsmuskelspiel, der einer darstellerischen Verlegenheit entspringt.

Oder sie gibt die Kameliendame. Als sie Abschied nimmt vom Geliebten; als sie heiter blicken soll, während der Schmerz sie zerfleischt, und das innere Verbluten andeuten muß, während sie lächelt, — da lächelt Frau Sawina bald, bald sieht sie zerfleischt aus, auch der Wechsel zwischen beidem geschieht höchst achtungswert, und doch fehlt das Hinreißende, das Ichweißnichtwas. Bei aller Begabung und aller Technik mangelt ihr, um eine Erste zu sein, ein gewisser Grad dieser Begabung und ein gewisser Grad dieser Technik. Ihre Persönlichkeit, das Privatmenschentum der Sawina, ist so tief und so reizvoll nicht, um Unvergeßbares zu schaffen.

V.

Sie nähert sich oft dem Naturalistenstil der vorletzten deutschen Epoche. Diese Kunst ist größer im Verhalten als im Äußern der Gefühle. Die Sawina drängt also mehr zurück als sie herausläßt; das ist schön. Jedoch der Duse gab ein Gott zu sagen, was sie leidet; und das ist schöner. Warum bleibt Italien das Land der Schauspielkunst? Darum: weil die Temperamente dort gewohnt sind, sich nicht zu schämen. Sie tun nichts Unnatürliches, wenn sie ihre Seele enthüllen. . .

Die Sawina enthüllt sich nicht. Sie verzichtet mutig auf Grazie und Zimperlichkeit der Frau und wagt es, wenn sie als Tatjana in Sekt beschwippst ist, deutlich aufzustoßen; sie trinkt auch bauchige Rotweingläser voll Sekt wirklich hinunter. Eine achtungswerte Tatarenleistung, wenn sie den Körper in Vergiftungskrämpfen windet und mit geöffneten Augen, die bloß das Weiße zeigen, stirbt. Sie fängt beinah an zu verwesen. Das Gesicht leuchtet in einer Mischung von Käsegelb und Grünlich. Auch als Kameliendame stirbt sie an vollständiger Schwäche. Aber diesem Russenheroismus steht in Augenblicken, wo sie am Leben weilt, nichts Großes an Seelenenthüllung zur Seite. Und wenn sie in der Bezechtheit weint, ist dieser Schmerz nicht hinreißend. Und wenn sie an Lungenschwindsucht verscheidet, wünscht man ihr gute Ruh'.

Ihr Persönlichstes bleibt der Katzenzug.

So bildet die große Russin eine sehr fesselnde Abart, — ohne daß die stärkste Kraft der Rasse in ihr schon an den Tag gekommen wäre.

EINE DÄNIN

1.

WARUM SOLL ICH MEINE Eindrücke anders wiedergeben, als ich sie gehabt habe! Vom Alter der Frau Betty Hennings will ich nicht sprechen, aber ich muß doch. Es ist von Illusion keine Rede, wenn die Lerche Nora von einer Stiftsgreisin gespielt wird. Ich dachte: nächstens wird Baumeister den Puck machen. Voltaire sagt: „qui n'a pas l'esprit de son âge, de son âge a tous les malheurs." Es ist eine Sache des Takts, ob das lockende freie Gewand eines neapolitanischen Fischermädchens von einer greisenden Frau mit runzligem Hals und erloschenen Augen besser vorgeführt oder besser nicht vorgeführt wird.

Alter hin, Alter her. Die ganze Art dieser Künstlerin gibt einem Seelensucher nicht viel. Sie fesselt ihn aber vielleicht vom Standpunkt der Rasse. Man sieht eine seraphische Gestalt; das Mehrste der Erscheinung ist auf eine blühende Lady-Hausfrau zugeschnitten. Etwas Heuchelei in den Augen; ich kann mir nicht helfen. (Sehr ins Edle stilisierte Barrisons

geben einen Begriff vom Ideal dieser Gattung.) Schwerer wiegt: im Benehmen ist Gemachtheit über Gemachtheit; Tuerei über Tuerei. Ein fortwährendes Sichniedlichstellen (nach der blonden Seite zu). Aber die Nora, die schließlich den Krempel ihrem Mann vor die Beine wirft; diese Nora muß was Urwüchsiges haben, selbst im Lerchentum. Sie stammt aus Norwegen, nicht aus Dänemark. Frau Hennings ist eine liebe Geschäftigkeit, mit rührigem Ladytum; doch eine Macherin; Augenrollen, grundlos und übertrieben; falsches Trällern, wo man das Gelernte fühlt; fortwährendes Hinundher in gezierten Haltungen. Sichtbare Schauspielerei. Mehr Unaufrichtigkeit als positive Verstellungskraft.

. . . Es kommen dann Augenblicke, wo man aber doch erkennt, was im Norden an ihr geschätzt wird. Ein Beispiel.

Als Nora die Frau Linden ihrem Gemahl vorstellt, da hält Betty Hennings ihren Arm in Helmers Arm; geht wippend an seiner Seite, als wollte sie sagen: „Ich bin so stolz, Christine, dir einen Dienst zu erweisen; und ogottogottogott, ich bin so furchtbar stolz auf meinen Mann." Hier ist Puppenheim. Die verträumte Seite . . . ich kann nicht sagen: stellt sie dar. Doch sie betont sie gut

und reichlich. Als Nora dann mit den Enkeln spielt — nein, mit den Kindern — da ist sie wieder liebenswert in hohem Maße. Niemand kann ihr das bestreiten.

Und nur wo Ibsen über die hunderttausend Lerchen hinauskommt, die vorher längst auf allen Bühnen Europas geflattert waren: gerade da bleibt sie alles, alles, alles schuldig. Liegt hierin das Wunderbare: daß sie versagt, wo in Ibsens Kunst das Ibsensche Moment einsetzt?

II.

Diese nationale Schauspielerin macht auch die Hedwig in der Wildente. — — Ihre Art zu gehen, ihre kurzen, unbeholfenen Schritte; ihre Art, die Hände zu halten, die aus den Ärmeln jugendtölpisch herauswachsen, als wüßte dieses emporschießende Jöhr nicht, wohin mit den Gliedern; diese trottlige Halbwüchsigkeit; und noch ein Zug: das arme, gute, dreizehnjährige Ding, von Geburt an geschlagen, hält den Kopf überhoch und blinzelt beim Gehen mit den Augen, beinahe tappend, als wäre die Sehkraft schon erstorben; das alles . . .

Das alles ist von stärkerer Fertigkeit und hat mich in keinem Augenblick überwältigt. Das alles

bringt sie glänzender heraus als den Ausdruck seelischen Schmerzes. Sie ist eine erste Kraft unter den Erscheinungen zweiten Ranges.

Aber was? Eine betagte Frau gibt ein Geschöpf vor dem Eintritt in die Pubertät? darin liegt ein Husarenstück. Frau Hennings ist nur für die 25jährige Nora zu alt, nicht für die 13jährige Hedwig. Worin steckt der Grund? Nora ist ein vollblühendes Wesen; die Illusion eines kranken Kindes zu bieten scheint leichter, verträglicher mit ihren Umständen. Alle Achtung vor diesem Husarenstück.

Ich will nur ein Gleichnis hinzusetzen. Der Graf Geza Zichy in Ungarn spielt Euch ein Chopinsches Notturno mit der linken Hand (er hat keine rechte). Er spielt ein moment musical von Schubert — mit der linken Hand. Er spielt den Feuerzauber — mit der linken Hand. Das ist ungemein schwierig; bravo, bravo!

Aber schöner ist es schon mit zwei Händen.

Ich bin imstande und setze noch ein Gleichnis her. Grillparzer (oder war es Raimund?) stand mit einem andern in der Schönbrunner Menagerie. Im Affenhaus hing sich ein Äffchen mit dem Schwanz an einen Eisenstab und schaukelte so. „Sie, das ist schwer!“ sprach der andere. Hierauf erwiderte der

Grillparzer: „Hat's ihm wer g'schafft?" G'schafft bedeutet: verlangt.

. . . Der Kern dieser Dänin bleibt für mein Gefühl: seraphisch blonde Betulichkeit. Ich aber liebe die Schauspielkunst mit den wahren Accenten: nicht ein Schönfärben nach der freundlichen Seite mit dem leisen Abglanz von Verstellung.

Es bleibt für mich die letzte der Gattungen.

JAPANER

I.

IE SCHAUSPIELKUNST dieser Japaner ist blumenhaft und schlächterhaft. Sinnend und wild, harmlos und tötlich. Eine Kinderkunst: ohne die Abschattungen unseres weltstädtischen Verstandes; vielleicht ohne die Zwischenstufen unserer durchgeistigteren Gesittung. Diese Kunst hat nicht unsere Seele; doch sie scheint wie ein Traum von Duft, von pflanzenhafter Lieblichkeit, von stiller fremder Tönung, von leuchtend absunderlichem Dasein. Von schmalen Füßchen, kleinen Stäbchen, zieren Schiebewändchen, zartgestickten seidenen Stoffen. Und von Schlächterei.

Wenn die Sada Yacco die Treppen eines Puppenschlafzimmerchens hinabsteigt, in die Pantöffelchen schlüpft ohne hinzublicken; wenn draußen die Nachtigall flötet; ein melodisches Geräusch von Trommelgetupf und Darmsaitengezupf durchs Dunkel klingt; durch ein Halbdunkel mit verschleierten Laternen; wenn sie vor dem Sterben still bitterlich weint, weil sie dem Retter aus Räubergraus, einem

schönen Kavalier, versprach, was sie jetzt nicht halten darf, den Mord des Gatten wie den Zutritt ins Schlafzimmerchen; und weil sie nun von der Erde scheiden muß: dann fühlt man eine Brücke von uns zu jenem Land — doch man sieht ihr Ende nicht.

Fabelhafte Blumen scheinen zu wachsen, berükkende Gewinde gaukeln, schmale Menschen flöten, piepsen, zwitschern, tupfen. „Kleines Fischchen Bridid!" Dieser Heinrich-Heinesche Klang läßt mich nicht los: kleines Fischchen Bridid! Es wird ein Merkmal: Bridid! Bridid! Wenn am Sonntag die Leute dieser Stadt für drei Mark auf ihrem Fotölch sitzen, rufen sie gewiß in die Japanervorstellung mit Bierstimme: „Justav halt dir feste!" Sie mögen die eintönige Anmut so einer Vögelchen-Kunst als ganz faulen Zauber erklären, sich für die seltsamen Reize der Linien nichts kaufen wollen, die trippelnde, hinschwindende Grazie der Sada Yacco anrülpsen. Was tut es? eine krudelschöne Magie spricht aus dieser Puppenwelt; eine Lieblichkeit; ein bildhaft erlesener Genuß . . . bridid!

II.

Bleibt das Schlächterhafte. Aber nein, dazwischen gibt es noch eine Stufe: die Athletik, der heroische

Kasperle, die Kämpfe des Indianertums, der körperliche Sieg. An Fußtritten auf den Podex herrscht kein Mangel; die Gliedersprache ist ausgebildet, mehr als die Gesichtssprache; wie bei Naturvölkern. Vieles ist mimisch grob (man erwartet immer einen Kriegstanz). Am wenigsten ausgebildet ist die Sprechkunst, . . . und darin liegt die ganze Kluft zwischen Asien und Europa. Ein Kampf, beispielsweis, am Felsenabgrund findet statt. Höchste Spannung. Werden sie hinunterfallen? Welcher wird hinunterfallen? Ein Ritter und ein Räuber ringt. Kopfüber schießt der Räuber in die Tiefe. Der Ritter wird später noch einmal bewältigt, eine Pyramide von Leibern auf ihm, er kreucht unten durch, befreit die Geliebte, — fein! fein! Noch beim Abziehen erhält jemand furchtbare Fußtritte in den Podex. Hurrah, das waren deutsche Hiebe! wollte sagen: japanische Hiebe.

Also: diese Mimen zeigen mehr Fertigkeiten als seelische Tiefe. Mehr Körperliches als Durchgeistigtes. Und doch nimmt man sie ernst, wenn man die Sada Yacco betrachtet. Sie macht einen Herzkrampf, schnaubend, eine Furie; unkenntlich vertauscht ist ihre Holdheit; das Gesicht bläht, sich; sie schielt; sie wird bleich, sie wird blau;

sie verreckt . . . wie ein Tier. Das ist der Naturalismus dieser Pflanzenmenschen. Und wenn sie als Kesa geschlachtet wird, vom Liebsten, den sie auf der Welt hat, und sich fatalistisch dumm dazu hingibt: da sieht man um ihre Gurgel das Blut rinnen, ja das geronnene Blut. Vor dem Schlachten zappelt sie wie ein Huhn.

Wir sind keine Naturmenschen mehr, der Anblick wird uns „peinlich"; die Japaner haben indes den Zusammenhang mit dem großen All noch nicht verloren, sie ertragen das Zappeln. Ich sah zu Venedig im Theater jene Desdemona, von Othello erwürgt, die genau so zappelte: wie ein Huhn. Es sprechen klimatische Einflüsse mit.

Zuletzt vollzieht Kawakami eine Bauchaufschlitzung. Man sieht das Blut fließen, strömen, glucksen; das Gewand wird gefärbt. Ich denke an den gallischen Pathetiker Mounet-Sully, der sich als Ödipus beide Augen ausbohrt, im französischen Staatstheater, mit Blutbefleckungen, mit roten Löchern — schauerlich. Auch der Westen steht dem Naturhaften näher als unser kühler, graugewölkter Norden . . .

III.

Die Bühnenkunst der Japaner, wie man sie außerhalb Asiens zeigt, ist durch Treibhaus-Einflüsse durchgegangen. Eine Vorstellung in Japan dauert ja einen Tag, die Zuschauer bekommen das Essen ins Theater; von früh um sieben bis abends um neun. In Europa gibt man blos die Hauptszenen, die berühmtesten Szenen. Was sagen sie uns schließlich? An dieser immerhin einfachen Kunst werden sich vielleicht am stärksten die Nichteinfachen ergötzen; die Stutzer, die Zartschmecker, die Genüßlinge, die Äffchen. Doch was uns Allen Ewiges daraus erblüht, ist: daß wir in der Betrachtung so fremder Gesetze die heimische Drolligkeit erkennen. Hat man diese Bühnenjapaner vor sich, so lächelt man über unsre Sittensatzung, wäre bereit, Gefängnis und Zuchthaus bei uns wie eine Kuriosität zu ertragen und denkt gesteigert mit Anzengruber: Es kann mir nix gschehgn! . . . Nix kann mir gschehgn!

Sada Yacco wird die japanische Duse genannt. Man nehme an, es sei nicht blos das Wort eines Impresarios. Wenn sie für eine Welt von Inselasiaten die Summe des Mitleids und die Summe der Schönheit vermehrt, dann stimmt es.

Aber daß sie etwas wie eine Duse sein könnte, müssen wir glauben, — glauben. Zu erkennen vermögen wir es nicht mehr.

... Blumenhaft und schlächterhaft ist diese Kunst. Sinnend und wild, harmlos und tötlich. Doch was sie an seelischen Nachdenklichkeiten hervorbringt, geschieht fast ohne ihr Zutun.

Die Brücke zwischen zwei Menschheitsrassen endet hier.

INHALTS-VERZEICHNIS

Auftakt .. 1
Neue Schauspielkunst .. 2
Die liebe Fraue .. 13
Albert Niemann .. 20
Die Duse .. 23
Zacconi .. 31
Eine Unbekannte .. 38
Galliens Anteil .. 45
Gabrielle Réjane .. 52
Der Letzte .. 61
Russen .. 66
Eine Dänin .. 74
Japaner .. 79

Einige Urteile der Presse über

DIE LITERATUR

Herausgegeben von

GEORG BRANDES

Wilhelm Michel in „Freistatt" vom 20. August 1904:

Ein aphoristisches Zeitalter, in dem wir leben! Ein Zeitalter, das nach pikanten Epigrammen, wie nach seinem Lebensbrot hungrig ist und mit dem grössten Raffinement Persönlichkeit herauskitzelt, wo sie nur immer verborgen liegen mag. Der Aphorismus beherrscht die Philosophie, die pointierte Lyrik die Dichtung, die „short story" die Erzählungskunst, der pikante Einakter das Drama — Persönlichkeit und Epigrammatismus allenthalben, feine gewürzte Kost für den wählerischen Gaumen der Zeit und ihrer Menschen! Was Wunder, wenn diese Zeitströmung sich auch der geschichtlichen Behandlung der Künste bemächtigt? Sie tut es seit Jahren mit sichtlichem Erfolg, sie setzt uns an die Stelle der systematischen Kunstgeschichte die elegante Monographie; sie ist in dem oben angezeigten Unternehmen von Georg Brandes, das wie die Sammlungen „Die Kunst" und „Die Musik" im Verlage Bard, Marquardt & Co. zu Berlin erscheint, gerade daran, auch die schwerfällige Literaturgeschichte in pikante, sehr persönliche Essays aufzulösen, geschmackvolle hors d'œuvres, an denen sich anmutig und unterhaltend gabeln lässt. Wie zeitgemäss der Gedanke sein muss, beweisen die mehr eiligen als geschickten Nachahmungen, die den Editionen des angeführten Verlages von anderer Seite zuteil geworden sind. Welche Vorteile er aber im einzelnen bietet, hat Georg Brandes selbst im Vorwort zu dem eben erschienenen ersten Bändchen der „Literatur" trefflich auseinander gesetzt. Die systematischen Literaturgeschichten, führt er aus, sind niemals Werke aus einem Gusse, weil die Liebe des Verfassers sich unmöglich gleichmässig auf alle darin behandelten Gegenstände verteilen kann. Auf diese Weise entstehen tote, leere Stellen in Menge, Stellen, an denen die Teilnahme des Verfassers erlahmt, die er nur aus Pflicht und Müssen niedergeschrieben hat. Der Essay ist frei von diesem Füllsel. Der Autor geht hier keine Vernunftehe mit seinem Thema ein. Mit einem Wort: Der Essayist hat unter allen Umständen zu seinem Stoffe ein prägnantes, persönliches Verhältnis, und das gibt seiner Arbeit in allen ihren Teilen Leben, Farbe und Feuer. Wer seinen Stoff liebt, wird auch das meiste aus ihm herausbringen können, denn die Liebe ist nicht nur blind, sie sieht sogar mehr und schöneres als der Hass oder die kalte Gleichgültigkeit.

Berliner Tageblatt vom 5. August 1904:

„Literatur" über diesen Titel, der eine Perspektive nach dem Wolkenkuckucksheim weltfremder Cafehausliteratur zu eröffnen scheint, könnte man rechten. Aber der Herausgeber Georg Brandes beugt in seinem feinen Vorwort dieser Auslegung vor und verspricht, dass „das Unpersönliche von dieser Sammlung verbannt sein" soll. Die Durchsetzung des Textes mit Illustrationen, ihre glückliche Auswahl, die vollkommene Art der Reproduktion, überhaupt das Zusammenweben von Inhalt und Schmuck, dass alles erzeugt einen überaus sympathischen u. im besten Sinne vornehmen Eindruck.

Georg Jacob Wolf in „Münchener Neueste Nachrichten" vom 28. Juli 1904:

Anschliessend an die beiden vielgerühmten Zyklen „Die Kunst" und „Die Musik" lässt der rührige Verlag Bard, Marquardt & Co., in Berlin nun eine neue Sammlung illustrierter Monographien „Die Literatur" folgen. Gelang es ihm schon für die früheren Monographienserien in Richard Muther und Richard Strauss anerkannte Oberleiter zu gewinnen, so hat er diesmal einen besonders glücklichen Griff getan, indem er eine Autorität von europäischem Ruf, den genialen dänischen Essayisten Georg Brandes mit der Herausgabe der neuen Bändchen betraute. Dass jede Mittelmässigkeit fern gehalten wird von einer Sammlung, die von einem Mann wie Brandes geleitet wird, liegt auf der Hand. Man wird darum schon um des Herausgebers Namen willen in jedem der schmucken Bändchen eine literarisch wertvolle Gabe erblicken dürfen. Dem ersten Band hat Georg Brandes eine kurze, gehaltvolle Einleitung vorausgeschickt, die in grossen lapidaren Zügen das Programm der „Literatur" entwickelt. „Das Unpersönliche sollte von dieser Sammlung verbannt sein. Bei aller Gründlichkeit gestattet die moderne Form des Essays der persönlichen Freiheit in der Behandlung des Stoffes viel Spielraum. Wer eine ganze Literaturgeschichte schreibt, kann sich nicht gleichmässig für alle darin vorkommenden Erscheinungen interessieren. Vieles muss darin stehen, weil es dahin gehört, wird aber nicht aus Lust, sondern aus Notwendigkeit dargestellt und beurteilt. Während der Verfasser sich con amore auf die Partien konzentriert, die, seinem Wesen entsprechend, seine Teilnahme in Anspruch nehmen, . . . nimmt er anderes als unvermeidliches Gefüllsel mit, um nicht der Unwissenschaftlichkeit oder der Unvollständigkeit geziehen zu werden. In dem Essay gibt es kein Gefüllsel. Der Autor geht hier keine Vernunftsehe mit seinem Thema ein." Das sind ein paar Sätze aus dem Programm, das doch zugleich auch kein Programm ist. Denn das will Brandes: unbedingte Persönlichkeit. Und ich sehe darin den besonderen Wert der neuen Sammlung. Nur das nachzusagen, was in hundert Literaturgeschichten und alten Scharteken zu lesen ist, ist keine Kunst. Aber eine dichterische, schöpferische Persönlichkeit, ein literarisches Problem so in sich aufzunehmen, durchzudenken, durchzuleben, so mit seinem eigenen Geist und Herz zu durchtränken, dass es schliesslich ein eigenes Geschöpf, eine eigene Tat wird, das ist die Kunst. Der rezeptive Kritiker, der immer etwas Negatives

in der Literatur bedeutet, soll produzierender Schöpfer werden. „Positive Kritik" ist das Schlagwort, das man über die neue Sammlung als Motto schreiben könnte. Gelingt es Georg Brandes, die genügende Schar tüchtiger, ausgereifter Persönlichkeiten um seinen Mitarbeitern zu gewinnen und fügen sie sich bei aller Individualität in das Programm, das eben wieder Individualität, Individualität der Gesamtheit, bedeutet, so wird sich jeder Freund der Literatur über die neue Sammlung herzlich freuen dürfen.

Berliner Morgen-Post vom 16. Juli 1904:

Der Verlag hat mit seiner hübschen Sammlung „Die Kunst" so viel Glück gehabt, dass er ihr jetzt eine neue unter dem Sammeltitel: „Die Literatur" folgen lässt. Das Wesen dieser Sammlung ist nicht etwa die Einzelbiographie, sondern der Essay überhaupt. Unsere Zeit hat Geschmack bekommen an kurzen, knappen, interessant geschriebenen Aufsätzen. Bard hat den guten Gedanken gehabt, zu der geschmackvollen Ausstattung auch noch interessanten Bildschmuck, Vignetten, Reproduktionen alter Kupfer und Zeichnungen hinzuzufügen. Das erhöht noch mehr den abgeschlossenen Charakter der Bändchen.

Dr. Wilhelm von Scholz in „Der Tag" vom 3. August 1904:

Georg Brandes beginnt unter dem Titel „Die Literatur" eine Reihe literarischer Essays von verschiedenen Verfassern (im Verlage Bard Marquardt & Co., Berlin) herauszugeben, die der „Kunst" und der „Musik" des gleichen Verlages entspricht. Der erste, mit ganz entzückenden Wiedergaben antiker Plastiken und heroischer Landschaften geschmückte Band bringt „Unterhaltungen über literarische Gegenstände" von Hugo von Hofmannsthal.

„Hamburger Fremdenblatt" vom 6. August 1904:

In gleichem Stil und in gleicher Ausstattung wie die bekannten Bändchen, welche unter dem Namen „Die Kunst" erscheinen, gibt die Verlagshandlung Bard, Marquardt & Co., Berlin W. 57 nun auch eine Bibliothek „Die Literatur" heraus. In Georg Brandes dem berühmten dänischen Schriftsteller, der mit gleicher Kenntnis die heimische wie die deutsche Literatur beherrscht, hat die Verlagshandlung einen Herausgeber gewonnen, dessen Name dafür bürgt, dass wir es durchweg mit ernsten und beachtenswerten Arbeiten zu tun haben. Es handelt sich auch hier um Einzeldarstellungen, welche die „grossen schöpferischen Persönlichkeiten" behandeln, aus deren Leistungen sich der organische Bau unserer Kultur zusammensetzt und weiter ausbildet. Ohne Zweifel wird „Die Literatur" dieselbe freundliche Aufnahme finden wie „Die Kunst", welche sich so schnell in die Gunst des wirklich gebildeten und nachdenklichen Publikums eingebürgert hat.

DIE MUSIK

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen

Herausgegeben von

RICHARD STRAUSS

Bisher erschienen:

Band I: BEETHOVEN v. AUGUST GÖLLERICH
Band II: INTIME MUSIK von OSCAR BIE
Band III: WAGNER-BREVIER herausgegeben von HANS VON WOLZOGEN
Band IV: GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN MUSIK von ALFRED BRUNEAU
Band V: BAYREUTH v. HANS VON WOLZOGEN
Band VI: TANZMUSIK von OSCAR BIE
Band VII: GESCHICHTE DER PROGRAMM-MUSIK von WILHELM KLATTE
Band VIII: FRANZ LISZT v. AUGUST GÖLLERICH
Band IX: DIE RUSSISCHE MUSIK von ALFRED BRUNEAU
Band X: HECTOR BERLIOZ von MAX GRAF

Weitere Bände in Vorbereitung

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen und Vollbildern in Tonätzung kart. Mk. 1.25
ganz in Leder gebunden . . . . . Mk. 2.50

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 62

Gedruckt in Leipzig
bei Poeschel & Trepte

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PN
2021
K4

Kerr, Alfred
Schauspielkunst

B
M
G